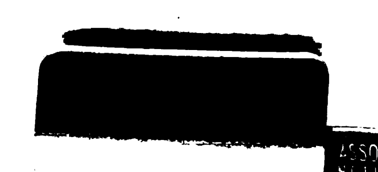
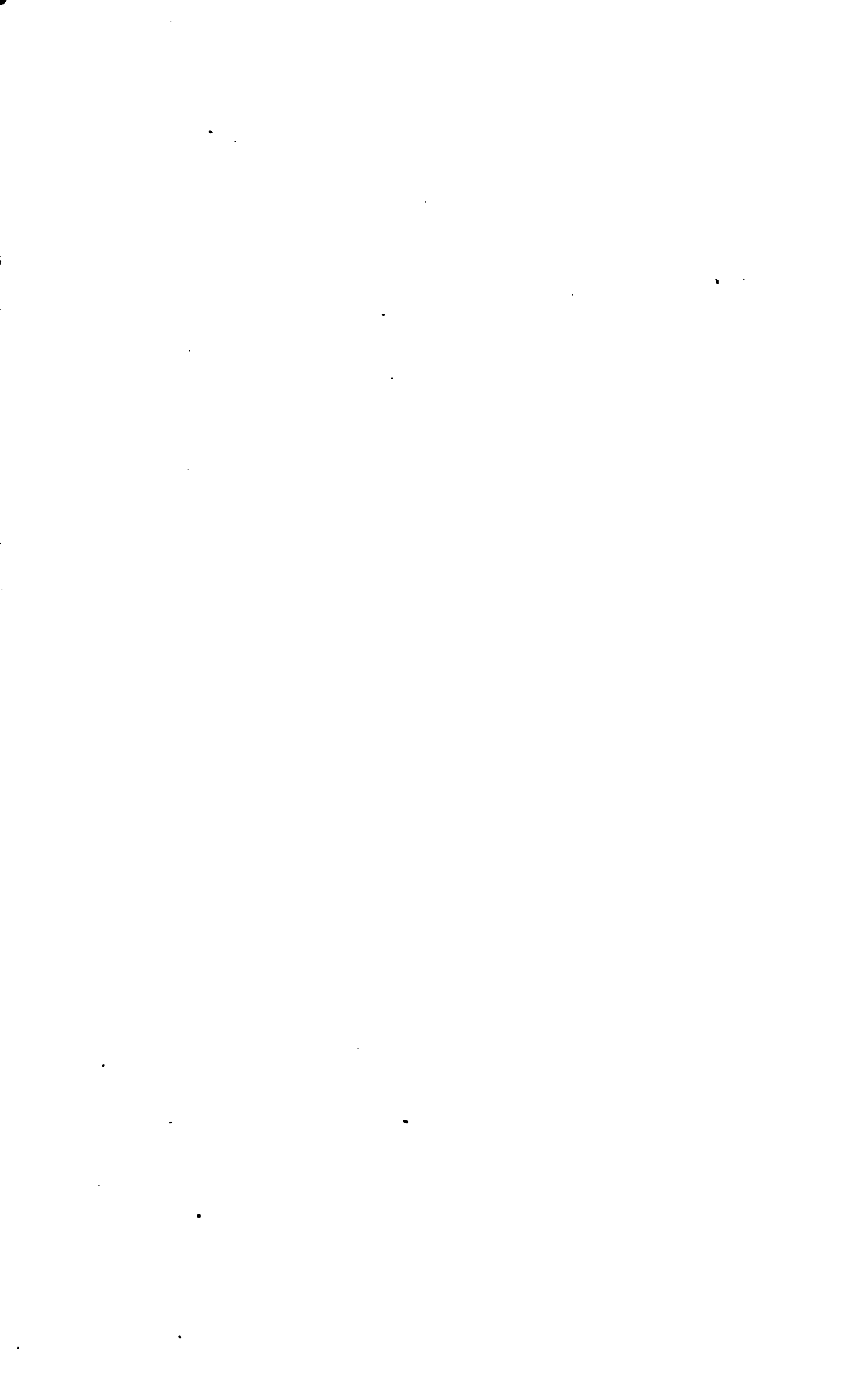
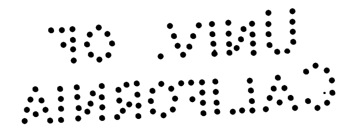

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





Alfred Freiherr von Berger

Gesammelte Schriften



Aus dem
Nachlaß herausgegeben von
Anton Bettelheim und Karl Glossy

III. Band

Reden und Aufsätze

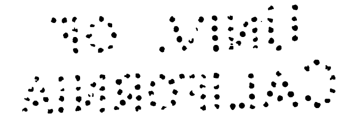
Alfred Freiherr von Berger

Reden und Aufsätze

1913

Wien und Leipzig

Deutsch-Österreichischer Verlag G. m. b. H.



K. u. k. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.

Hebbel und Wien.

Rede zur Enthüllung einer Gedenktafel am Sterbehaus Friedrich Hebbels.[1])

Friedrich Hebbels rauh klingender Name auf einem Wiener Bürgerhaus! Wie kann das sein? Was soll es bedeuten? Seine Wiege stand fern von hier, sein Wesen war nicht Wesen von unserem Wesen. Er war ein Kind des Nordens als Mensch und als Dichter. In dem wuchtigen Takte seiner Verse rollt und donnert etwas wie Wogenschlag des eisbelasteten Nordmeeres, aus der Welt seiner Dichtung dräut etwas vom übermenschlich Riesenhaften der nordischen, dem Menschen feindseligen Natur, etwas von der Finsternis der langen Winternacht, etwas von jenem unheimlichen Lichte, das nicht von der Sonne stammt. Sein dichterisches Schaffen war oft ein Grübeln und Träumen, wie es in den Seelen der Menschen des Nordens webt und lebt, wenn sie, sich nach ihrem kurzen, schönen Sommer sehnend, in ihren düsteren Wohnungen über das Walten des Schicksals, das Rätsel des Daseins und über sich selbst brüten. „Mir däucht, ich hätt' hier nicht geboren werden können!" läßt Hebbel seine Brunhild ausrufen, da sie an den

---

[1]) Gesprochen bei der Vorfeier im Wiener Rathaus von Ludwig Gabillon, 13. Dezember 1889.

heiteren Rhein kommt, und ähnlich mag er selbst gefühlt haben, als er in der lebensfrohen Donaustadt seinen Wohnsitz nahm. Und da der grimme Hagen, das Elfenkind mit den schrecklichen Totenaugen und mit dem doppelten Gesicht, des Markgrafen Rüdeger, des Herrn der Ostmark, liebliches Töchterlein küssen will, flieht sie vor dem unheimlichen Gast an die Brust der Mutter. Ist uns nicht auch Friedrich Hebbel selbst nur ein solcher Gast, den wir, wie es unsere Art ist, freundlich begrüßen, den wir aber nie und nimmer zu den Unseren zählen? Nein. Trotz alledem ist Friedrich Hebbel einer der Unsrigen geworden.

Ist er auch hier nicht leiblich geboren, so hat unsere geliebte Vaterstadt doch die Pflicht und das ehrenvolle Recht, sich seine Heimat zu nennen.

In Wien und wohl auch durch Wien ist Friedrich Hebbel reif geworden als schaffender Künstler, und das war ihm mehr als Geborenwerden. Hier fand er, wonach er geschmachtet und gerungen hatte in Mühen und Qualen, die Schönheit; sie ward ihm nicht, wie einem Liebling der Götter, im Schlafe geschenkt, sie stieg nicht wie die wellenschaumgeborene Göttin urplötzlich beglückend vor ihm auf aus den Fluten des bewegten Lebens, wie Pallas entsprang sie wehevoll seinem gedankenschweren Haupt, und darum haben ihre Züge den strengen Ernst der weisen Göttin. Aber es bedurfte eines Strahles unserer Sonne, des Reizes unserer Fluren und Berge, des Lächelns unserer Frauen, um die in Zauberschlaf ruhende Schönheit in Hebbels Geist zu erlösen, um den Dichter seine reinsten und edelsten Kräfte fühlen

und gebrauchen zu lehren. Und darum ist Wien Hebbels Geburtsort in einem höheren Sinne.

Und in Wien ist Friedrich Hebbel ein glücklicher Mensch geworden. Hier hat der von Schicksal und Leidenschaft Umhergetriebene echte Liebe, einen häuslichen Herd, vollen Frieden und treue Freunde gefunden, hier hat sein heimatloses Herz dauernd Wurzel geschlagen. Und Österreicher, Wiener waren es, die seinen Wert zuerst ganz empfunden und unentmutigt der Welt verkündet haben. Auf allen Lippen schwebt heute der Name des edlen Österreichers, welcher Friedrich Hebbels Leben mit Herz und Geist hingebend nachgelebt und beschrieben und dadurch ihm und sich ein dauerndes Denkmal errichtet hat.

Und in Wien ist Friedrich Hebbel gestorben. Nicht nur die Geburt, auch der Tod, die zweite, bedeutungsvollere Grenzmarke des Menschenlebens, verleiht Heimatrecht. Und welch einen Tod starb Friedrich Hebbel! Als sein Dichterauge kaum reif geworden war, die Schönheit der Welt ungetrübt und unverzerrt zu schauen, da schloß es sich für immer, als seine Hand kaum geschmeidig geworden war, sein Schauen rein abzubilden, da erstarrte sie für immer. Ist dies nicht ein Ausgang, so schmerzlich erschütternd, als hätte ihn Friedrich Hebbel selbst gedichtet?

Aus all diesen Gründen ist Hebbel, der nordische Fremdling, einer der Unsrigen und wird einer der Unsrigen bleiben, wenn auch sein hoher, einsamer Geist nur für eine erlesene Minderzahl geschaffen hat. Das bedeutet der Name „Friedrich Hebbel“ auf einem Wiener Bürgerhaus!

Über Turgenjew.

(1890.)

I.

Turgenjew war mit Sinnen und Nerven von der feinfühligsten Empfindlichkeit begabt. Der leiseste Reiz ward ihm noch als charakteristischer bewußt, die feinsten Verschiedenheiten zwischen den allerzartesten Eindrücken fielen ihm noch auf. Und das alles glitt nicht nur wie der Schatten eines gaukelnden Schmetterlings spurlos über seine Seele hin, er empfand es nicht nur in den Augenblicken, wenn es wirklich war, sondern sein Gedächtnis bewahrte es, es lebte in ihm auf, wenn er nicht in Anschauung der Außenwelt versank, sondern sich in seine geträumte Welt vertiefte. Er war ganz Auge, ganz Ohr. Aber nicht nur Umrisse und Farben, Laute und Klänge, auch Gerüche und Düfte gewahrte er mit einer Feinheit, die den allermeisten Menschen fremd ist. Die Fähigkeit, sich Gerüche in der Einbildung zu vergegenwärtigen, ist eine seltene. Turgenjew besaß sie im höchsten Grade. Selten unterläßt er, wenn er eine Landschaft oder eine Wohnung schildert, anzugeben, wonach es riecht. Mit erstaunlicher Sicherheit zerlegt er jeden Geruch in seine einfachen Elemente. Sein Sinn hat etwas Prismatisches; er wird des

eigentümlichen Hausgeruches einer russischen Wohnstätte gleich als eines Gemisches von Gerüchen inne, eines Düftespektrums, wo wir andern einfach sagen: Es stinkt. Seine Empfänglichkeit für alle andern Reize und Eindrücke war eine ebenbürtige. Wärme, Frische, Rauheit, Feuchtigkeit, Kälte, Trockenheit, Reinheit der Luft empfand er mit der größten Feinheit. Wenn ein meteorologisches Observatorium mit all seinen feinen, kostbaren, empfindlichen Apparaten, durch welche die Menschen über ihr Empfinden hinaus sich Kenntnis von der Beschaffenheit der Atmosphäre verschaffen, Bewußtsein bekäme und selbst spürte, was die leblosen Instrumente mechanisch anzeigen, so würde der Zustand dieser Seele dem der Seele Turgenjews gleichen. „Tiefe Windstille", sagt er in den „Senilia", „sonnige Glut... Die Luft — lind und voll und warm, wie frischgemolkene Milch!" „Und in der Luft riecht's ein wenig rauchig und nach frischem Gras — und ein ganz klein wenig nach Teer — und auch nach Leder. Der schon kräftig aufgeschossene Hanf entwickelt betäubenden, aber angenehmen Duft." Jeder hat es wohl schon an sich erlebt, daß ihn bei einem bestimmten Geruche die vergessene Stimmung eines vergessenen Ortes, einer vergessenen Zeit wieder lebendig überkam — oft besinnt man sich erst hinterher, daß es der Geruch sei, der die entschlummerte Erinnerung, das verschollene Jugendgefühl in uns weckte. „Während ich nach Hause ging," läßt Turgenjew den Erzähler in „Assja" sagen, „dachte ich an nichts, fühlte jedoch auf dem Herzen eine eigentümliche Schwere, als mich unerwartet ein scharfer, mir be-

kannter, in Deutschland jedoch nicht gewöhnlicher Geruch stutzig machte. Ich blieb stehen und gewahrte abseits vom Weg ein mäßig großes Hanfbeet, dessen Geruch mich sogleich an meine heimatliche Steppe erinnerte. Ein heftiges Heimweh ward in mir rege. Es wandelte mich die Lust an, russische Luft in die Lungen zu ziehen, auf russischer Erde zu wandeln. Was mache ich hier, warum treibe ich mich, unter Fremden, in der Fremde umher?" Dies ist gewiß ein Zug aus Turgenjews eigenem Seelenleben.

Gerüche waren ihm mehr als anderen Menschen. Manche berührten ihn mit heimatlichem Hauch, erweckten russische Gedanken und Stimmungen in den „russischen Saiten" seines Herzens, so daß ihn mitten in der Fremde Heimatgefühl überkam — „tausend Werst im Umkreis ist überall Rußland — die Heimat!" Das mit den Sinnesempfindungen verwobene Genießen und Leiden erlebte Turgenjew tiefer und deutlicher als gewöhnliche Menschen. In allen seinen Schilderungen spürt man, daß er nicht nur Wahrgenommenes beschreibt, sondern durch und durch Empfundenes, in seiner intimsten, schönen oder häßlichen, Eigentümlichkeit Genossenes den Leser nachempfinden lassen will. Um Turgenjew und seine Menschen zu verstehen, muß man einigen Sinn für diesen Zustand seiner Seele haben. Einen Anhauch dieses Geistes hat wohl schon jeder verspürt. Im Frühling, wenn ein erschlaffendes und aufregendes Wehen den Schnee von den Dächern tropfen macht — „Alles glänzt, dampft und tropft, die Sperlinge zwitschern wie wahnsinnig und flattern

um die Zäune, die das Tauwetter geschwärzt hat... man fühlt in der Luft den Geruch der erweichten Erde: einen schweren, starken, betäubenden Geruch" — (Tagebuch eines Überflüssigen), im Vorfrühling also, wenn die langentbehrte Sonne einmal mit dem vollen Reize der Neuheit die an graues Winterdämmern gewöhnten Augen entzückend blendet, wenn es im Schatten der Tore und Hausflure dunkel und kühl, in der Sonne warm und hell ist, wenn an den Kirchen und Palästen jedes architektonische Detail in scharfem Licht und Schatten hervortritt, wenn wir in dem greisen Antlitze des Bettlers auf der Straße jede Falte, jede Runzel sehen, dann ahnen wir, mit welchen Sinnen Turgenjew die Welt in sich aufnahm. Oder — der Leser gedenke, mit welchen Sinnen er die Dinge gewahrte, wenn in der Aufregung der Liebe seine ganze Natur zum Genusse gestimmt, seine Sinnlichkeit erhöht und verfeinert war; wie er alles an der Geliebten mit dankbaren Augen genoß, das zarte Rot der Wangen, den Schatten zwischen ihren Haarflechten, wie er die Linien ihres Profils mit dem Herzen mitmachte, ähnlich liebevoll sieht Turgenjew alles, das Sonnengewölke am Himmel, die Birken und Eschen, die Hasen und Hunde, die Hütten und Menschen. Kein Ding aber sah er so vollkommen als das Weib. Kein Dichter hat das Wesentliche des weiblichen Eindruckes, dieses Wesentliche, das unerhaschbar, unbeschreibbar scheint wie der Duft, reiner empfunden als Turgenjew. Aus seinen Schilderungen von Mädchen und Frauen weht uns unmittelbar der individuell eigenartige Reiz weib-

licher Anwesenheit an, schlicht oder majestätisch, sinnvoll oder leidenschaftlich, keusch oder aufregend, aber immer individuell. Alle Einzelnwirkungen des Körpers, des Blickes, der Rede, der Bewegung, des Ganges, des Lächelns, durch die ein weibliches Wesen ihren bestimmten Eindruck im Mann erzeugt, sind ihm ganz bewußt und vertraut, und geben seiner Darstellung den vollen Zauber des Wirklichen.

Daß so genießende, so weichliche Sinne den, der mit ihnen gesegnet ist, zur Beschaulichkeit, die nicht ohne Trägheit ist, verführen, scheint mir gewiß. Wie oft nennt man Turgenjew einen ausgezeichneten Beobachter. Dieses Wort bezeichnet die Sache und den Mann nicht ganz. Alles Spähende, Horchende, Witternde ist ihm fremd. Auch sein Gedächtnis ist nicht aktiv. Er prägt sich nichts bewußt ein, er sammelt keine Beobachtungen. Eindrücke bleiben ihm und leben gelegentlich in ihm auf, unverblaßt, unverdunkelt in der ganzen diskreten Pracht feinsten Details. Wie viele Augenblicke indischer Beschaulichkeit mag Turgenjew, „einsam wie immer“, erlebt haben! Augenblicke, in denen er sein Ich völlig vergaß, mit den Dingen verschwamm, in die Welt aufging, in denen er als Saat grünte, als Bauer ackerte, als Wolkenschatten darüber hinstrich, als Sonne das wellige Ackerland beschien.

Diese Erwägungen werfen vielleicht einen Lichtstrahl auf die geheimnisvolle Quelle seiner Menschenkenntnis, aller Menschenkenntnis, lassen seine Divinationsgabe für fremdes Seelenleben, seinen Menschensinn, den man höchst unpassend

seinen psychologischen Scharfblick genannt hat, begreiflicher erscheinen.

Die Empfänglichkeit seiner Sinne und Nerven gab Turgenjew nicht nur ein naturwahres Bild der Außenseiten der Außenwelt; er dankt ihr auch, daß die beseelten Wesen ihm das waren, was sie sich selbst sind, daß ihr Seelenleben sich ihm offenbarte, indem er es mitempfand. Wie wir erkennen was im andern vorgeht, wie dem Ich das Seelenleben des Nicht-Ich sich erschließt, gehört zu den dunkelsten Vorgängen. Es fällt mir nicht ein, ihn ergründen zu wollen.

Nicht nur das, was an der Welt sichtbar, hörbar oder riechbar ist, gab die empfängliche Sinnlichkeit Turgenjews auf das getreueste wieder; auch das Seelische, das sich im Sinnfälligen auszudrücken und zu verraten scheint, gewahrte oder erschloß er in einer Weise, die nicht vielen Sterblichen gegeben ist. In dem Eindrucke, das ein lebendes Wesen auf ihn machte, war ihm schon eine mehr oder minder deutliche Ahnung dessen, was dieses Wesen sich selbst ist, enthalten. Vertiefte er sich in diesen allgemeinen Eindruck, besann er sich auf das Besondere und Einzelne, dessen Zusammenfassung er ist, so verdeutlichte sich jene Ahnung zu einem tiefen und starken Empfinden des Wesens des andern, dessen Bewußtsein ward auch ihm bewußt. Der höchste Grad dieses Empfindens ist eine Fähigkeit, ein Reiz, ja ein Zwang, im Sinn und im Geiste des andern zu sprechen, zu denken, zu handeln; man sieht die Dinge mit seinen Augen, denkt seine Gedanken, fühlt seine Gefühle, ahmt sein ganzes Wesen mit

dem eigenen Wesen, mit Leib und Seele nach. Wer da Neigung und Geschick hat, fremde Stimmen nachzuahmen, wird sich entsinnen, daß eine eigentümliche fremde Menschenstimme in seinen Sprechorganen einen sympathischen Reiz erregt, daß man gewissermaßen die fremde Stimme in der eigenen Kehle spürt. Was der „Stimmporträtist" nur in der Kehle spürt, spürt der Mensch, dem es gegeben ist, nicht nur die Stimme, sondern den ganzen Menschen zu porträtieren, auch in Hirn und Herzen, ja in Hand und Fuß. Es ist ein schauspielerischer Reiz, über den Herr zu werden bisweilen einige Anstrengungen kostet. — Dies ist ein Wesentliches zu allem mimischen und dichterischen Können. Doch würde man sehr irren, wenn man meinte, diese Fähigkeit, dieser Trieb finde sich nur als ein Bestandteil eines sogenannten Talentes. Es ist ein allgemein menschlicher Zug, in jedem treibt er sein Wesen, entwickelt oder unentwickelt, zu einem inneren oder äußeren Zweck verwertet oder mäßig nebenher laufend, beherrscht oder unbeherrscht; Tugenden und Fehler beruhen auf ihm.

Turgenjew besaß diese proteische Verwandlungsfähigkeit im höchsten Grade. Er mußte eine Zeitlang der sein, der einen Eindruck auf ihn machte; er konnte nicht anders, als die Grundgebärde des Charakters innerlich nachmachen, der sich leibhaftig vor ihm bewegte; körperlich empfand er, wie einem sein muß, wenn man dieses Gesicht, diese Gestalt hat. Diese Gabe dankt er seinem feinfühligen und unendlich erregbaren Nervensystem; und dieser Gabe verdanken seine Werke ihr Tiefstes und Echtestes. Es ist, als ob er der

Mensch wäre, den er vor uns denken und sprechen läßt, als wäre er wenigstens eine Zeitlang jeder gewesen, den er uns schildert.

Solchen Menschen ist jedem Menschen gegenüber anders, ihm kongenial, zu Mute. Wer sich diesem Hange naiv hingibt, wird dem Vorwurfe der Haltlosigkeit und Schwäche kaum entgehen. Er wird bald im Sinne des einen, bald in dem des andern sprechen und handeln und in Widerspruch mit sich selbst geraten. Es wird ihm bisweilen schwer fallen, zu sagen, wer oder was er selbst sei. Er ist in Meinungen, Stimmungen, Gesinnungen die Kreatur seiner Umgebung.

Turgenjew war sich über diesen nachahmenden Hang seiner Seele klar und erlag ihm nicht ganz. Wenn er mit ganzer Seele im Sinne des andern lebte und webte, blieb er im Allerheiligsten seines Wesens doch noch er selbst. Indem er empfand, wie der andere seiner Seele seine Art aufzwang, ergründete er die Art des andern, sie an sich selbst erlebend. Der ganz Haltlose hält das Unempfundene für sein echtes Eigentum und meint, er selbst spreche, wenn der andere aus ihm spricht. Das Bedürfnis nach Einsamkeit ist in Menschen wie Turgenjew stark. Er, der das Seelenleben so vieler leben mußte, mußte wieder mit sich allein, ganz er selbst sein. Indem er sich dem unmittelbaren Eindrucke der fremden Persönlichkeit entzog, wurde dasjenige, das ihn ganz und gar gehabt hatte, zu etwas, was er ganz und gar innehatte und worüber er frei verfügte. Es blieb ihm der Hauch des Geistes, den er verspürt hatte, ein dunkles, charakteristisches Etwas, ein musikalisches Motiv,

das ihm das Wesen des Menschen bedeutete, den er — erlebt hatte, das in ihm fortdämmerte, immer bereit, zu leibhaftiger Deutlichkeit aufzuleben, wenn der dichterische Geist über ihn kam.

Es ist begreiflich, daß eine Genialität, welche der Schwäche und Haltlosigkeit so nahe verwandt ist, nichts vollkommener verstand und liebevoller schilderte, als eben — Schwäche und Haltlosigkeit.

Ein Mensch von starken, eigenen Überzeugungen, unzweideutigem Charakter und unzugänglichem Wesen — ein ganzer Mann —, wird seine Seele nicht ohneweiters von einem jeden gebrauchen lassen, sich in ihr abzubilden. Er denkt nicht unwillkürlich fremde Gedanken, die den seinen widersprechen, empfindet nicht ein Wesen nach, das dem seinigen zuwider ist. Seine straffen Nerven, sein strenger Geist leistet dem Verstehen eines andern Menschen einen gewissen Widerstand. Ich glaube, daß Shakespeare ein solcher Mann war. Geht er endlich auf den andern und seine Art ein, so ist dies kein willenloses Erliegen, sondern ein Akt bewußter, gewollter Hingabe. Dieser Gott konnte jede Gestalt annehmen, er muß nicht. Er geht nicht in den andern so auf, daß er nicht, während er ihn nacherlebt, manche seiner Gesinnungen und Taten als unwahr und unrecht empfände. Indem er das andere Ich darstellt, vergißt er das seinige, dem es mit seinen Überzeugungen ernst ist, keinen Augenblick; die von ihm geschilderte Figur denkt und tut nichts, ohne daß sich nur irgendwie verriete, wie der Dichter über sie urteilt. Auch die sittliche Bedeutung jedes Augenblicks in dem uns vorgeführten Menschen-

leben wird uns offenbar. Bei Shakespeare, hat man gesagt, hat jeder Charakter recht, solange er spricht. Dies ist wunderbar bei einem Dichter, der durchaus nicht gestimmt war, seinen Menschen recht zu geben. Jeder Geist, der seiner eigenen Überzeugungen nie vergißt, wird Gefahr laufen, Menschen, mit denen er nicht einverstanden ist, indem er sie darstellt, nicht ihr volles Recht zu geben. Sie werden nicht einmal „von ihrem Standpunkt" recht haben.

Shakespeare war — jeder Zoll ein Mann und doch jeder Zoll ein Dichter. Er spricht jedem Menschen, den er schafft, aus der Seele, und spricht immer auch sich aus der Seele und uns aus der Seele, eine Erscheinung, die für jeden, der über psychisch Vereinbares und Unvereinbares nachgedacht hat, ans Wunder grenzt. Wie Turgenjew die Schwäche, so verstand Shakespeare im tiefsten die Tragödie des Wollens und des Gewissens.

In jeder Schönheit, die der Meißel Michelangelos dem Marmor abgetrotzt hat, spüren wir die grimme Energie der Manneshand, die ihn führte, die unwiderstehliche Kühnheit des schöpferischen Willens, die vom Haupt aus diese Hand regierte. Ein verwandter Geist packt uns aus Shakespeares Werken. In Turgenjews Dichtungen ahnen wir etwas Willenloses, Gehorsames, Weibliches, eine stumme, unerschöpfliche Kraft des Duldens, nicht ungestüme Tatkraft. Er steht zu seinen Werken nicht wie der persönliche Gott zu seiner Schöpfung, in welcher er allgegenwärtig ist, ohne mit ihr identisch zu sein, sondern wie die unpersönliche

Weltseele des Pantheismus, die alles ist, was da lebt und webt.

Die beiden Figuren Hamlet und Don Quixote spielen in dem Denken und Dichten Turgenjews wohl schon von Jugend an eine wesentliche Rolle. An dem Studium dieser beiden bedeutsamen, von großen Dichtern geschaffenen Charaktere entwickelte und klärte sich ihm das eigene Verständnis der wirklichen Menschen und des Menschenlebens. Sein Schöpferauge hätte, wenn Hamlet und Don Quixote nie geschrieben worden wären, gewiß endlich in dem wechselvollen Menschenchaos seiner Zeit zwei Grundtypen herausgefunden, welche mit dem, was Turgenjew für die Charaktere des Shakespeareschen Hamlet und des Cervantesschen Don Quixote hielt, vielleicht eine auffallende Übereinstimmung gezeigt hätten, zwei Grundtypen, von welchen die vielen einzelnen und auf den ersten Blick als die einzigen ihrer Art erscheinenden menschlichen Charaktere nur Spielarten, Mitteldinge und Zwitter sind. Die beiden großen Dichter der Vergangenheit kamen mit ihren Funden seinem suchenden Geist auf halbem Weg entgegen. Der tatenlose, in sich gekehrte Dänenprinz, der auf Abenteuer in die Welt reitende hispanische Ritter, Turgenjew konnte sich nicht leugnen, daß diese beiden Gestalten im großen und ganzen den zwei Grundtypen entsprechen, die ihm dunkel vorschwebten. Allerdings bewegten sie sich in einer fremdartigen Welt, in ungewöhnlichen Verhältnissen, hatten nicht die Interessen — redeten nicht die Sprache der Gegenwart, waren vor allem keine Russen; doch ließen sie sich, ja nicht etwa nur der

Sprache nach, ins Heimische und Gegenwärtige übersetzen. Turgenjew vertiefte sich in diese beiden Dichtungen, wie man eben in der Zeit des Werdens, den Kopf von sich und seiner gegenwärtigen Lage ganz eingenommen, gewisse Bücher liest; wie die englischen Puritaner zur Zeit Cromwells ihre Bibel lasen, die ihnen nur von ihnen und ihren Angelegenheiten zu handeln schien. So entwickelt sich in Turgenjew ein Verständnis dieser Dichtungen, welches zwar kein nüchtern-historisches, streng künstlerisches war, nicht ein inniges Eingehen auf die innersten Intentionen Shakespeares oder Cervantes', welches aber eine alles beseelende, jede Dunkelheit von innen erhellende Lebendigkeit besaß. Da war kein Zug an Hamlet, in welchem er nicht etwas ihm aus sich oder anderen Vertrautes wieder zu erkennen meinte, kein abenteuerliches Erlebnis Don Quixotes, von dem er nicht aufs Haar genau zu sagen wußte, in welcher alltäglichen Form man es in der modernen Gegenwart zu erleben pflegt.

Die Silhouette des Ritters von der traurigen Gestalt und seines Schildknappen ist öfters an dem Horizonte Turgenjews aufgetaucht, und er hat in ihrem allgemeinen Umrisse wie in eine gegebene Kontur einige seiner feinsten, dem russischen Leben seiner Zeit abgelauschten Charakterbilder hineingemalt. Man lese in dem Tagebuch eines Jägers die beiden Skizzen, welche von dem Edelmanne von altem Adel, Pantelei Tschertapchanow, erzählen. Wie dieser und nachher sein ergebenes Anhängsel Tichon Iwanitsch Nedopiuskin auf dem Schauplatz erschienen — unwillkürlich gedenkt der

Leser Don Quixotes und Sancho Pansas. Tschertapchanow jagt gerade in einer Waldlichtung auf Birkhühner. „Ich schoß und wollte die Flinte soeben wieder laden, als sich plötzlich hinter mir ein lautes Krachen hören ließ, und ein Ritter mir aus den Büschen entgegenritt. Neben dem ausgemergelten keuchenden Fuchs, der bei jedem Schritt hin- und herschwankte, liefen zwei magere, unförmige Windhunde. Das Gesicht, der Blick, die Stimme, jede Bewegung des Unbekannten atmeten prahlerische Tollkühnheit und maßlosen, unerhörten Stolz; seine blaßblauen, gläsernen Augen irrten wie die eines Betrunkenen umher, er warf den Kopf zurück, blies die Wangen auf, schnaufte und zuckte mit dem ganzen Körper im Übermaße seiner Würde..."

Dies ist der Edelmann Pantelei Tschertapchanow. Kaum ist er vorbeigebraust, „als plötzlich fast geräuschlos ein dickes Männchen von etwa vierzig Jahren auf einem schwarzen Pferdchen aus dem Gesträuche hervorgeritten kam. Er hielt an, zog die grünlederne Mütze vom Kopf und fragte mich mit feiner, sanfter Stimme, ob ich nicht einem Reiter auf einem Rotschimmel begegnet sei. Ich antwortete ihm, daß er eben fortgeritten sei. — ‚Nach welcher Seite hat er zu reiten beliebt?' fuhr er, die Mütze in der Hand behaltend, in demselben Tone fort. — ‚Dorthin.' — ‚Ich danke Ihnen ganz ergebenst.' Er schnalzte, schlug dem Pferdchen mit den Hacken in die Seiten und trabte ganz langsam in der angegebenen Richtung fort."

Ist es nicht, als wären Don Quixote und Sancho Pansa in russischer Verkleidung an uns vorübergezogen?

Und nicht nur der äußerliche Aufzug, jeder Zug im Charakter Tschertapchanows erinnert uns daran, daß wir eine russische Inkarnation der närrischen und doch großen Seele des spanischen Ritters vor uns haben. Die Fähigkeit und das Bedürfnis, an etwas zu glauben, bis zur kindischen Leichtgläubigkeit gesteigert, und der Drang, sein Herz an dieses Ideal, welches seinem Ich erst Wert verleiht, zu hängen, sei es ein Weib, ein Freund oder ein Pferd, das leidenschaftliche Rechtsgefühl, das selbst gegen einen Fremden, und wäre es selbst ein Jude wie Moschel Leiba, keine Ungerechtigkeiten und Bedrückungen duldet, die rücksichtslose Händelsucht, das wahnwitzige und doch jeder kleinlichen Eitelkeit bare Selbstgefühl, das durch keinerlei Zweifel, nicht einmal durch Zweifel an seinen physischen Kräften verkümmert ist, die unbeugsame Willenskraft, die närrische Grandezza seiner Anreden und seines Auftretens, die Ehrfurcht, die er der „Masse“, obwohl er ihr als ein Verrückter gilt, doch einflößt — all diese Züge hat Tschertapchanow mit seinem spanischen Urbilde gemein. Wie er zuletzt ganz und ausschließlich seinem angebeteten Roß Malek Adel lebt, wie er meint, sich desselben unwert erwiesen, sich an ihm dadurch versündigt zu haben, daß er ein anderes Pferd für den einzigen Malek Adel, der ihm gestohlen worden ist, halten konnte, und durch die Vernichtung seiner selbst und des falschen Malek Adel dem entweihten Ideal Genugtuung zu schaffen beschließt — das alles ist Don Quixote aus der Seele empfunden, der, vom Ritter vom silbernen Monde besiegt, ausruft: ‚Durchbohret mich, Ritter!

Meine Schwäche aber möge nicht Anlaß geben, den Ruhm der Dulcinea zu schmälern; ich behaupte, trotz allem, daß sie die vollkommenste Schönheit der Welt ist.'

Die Geschichte Tschertapchanows zeigt uns nebenbei, mit wie feinem Sinne Turgenjew den Idealismus unter der lächerlichsten und grillenhaftesten Verballhornung, in jedem Stadium der Verwilderung und Verdorbenheit noch erkannte. Sein Blick findet ihn überall wie ein verklärender, tröstender Strahl, wie das Auge Gottes, und er leuchtet auf einen Augenblick in seiner unvertilgbaren Schönheit auf. In einer höheren Sphäre begegnet uns das bedeutsame Paar, der Ritter, der wider das Unheil auszieht, mit seinem getreuen Knappen, in „Baburin und Punin" wieder. Hier ist der Drache, den dieser Don Quixote zu bestehen und zu vertilgen geschworen hat, die Leibeigenschaft, das Unheil überhaupt, unter dem das russische Volk seufzte. Ich vermag diese schlichte Erzählung nie ohne Ehrfurcht zu lesen; denn sie verkörpert das, was an dem Dichten und Schaffen Turgenjews, der die Leibeigenschaft vernichten half, daß er sie schilderte, nicht müßiges Kunstwerk, sondern Tat und Leistung war. —

Auch dort, wo die äußerliche, in die Augen springende Ähnlichkeit fehlt, finden sich in Turgenjews Werken unzählige Charaktere, die den Leser sofort im ganzen oder im einzelnen an Don Quixote oder Hamlet, oder an beide erinnern. Seine Menschen sind beinahe durchwegs Variationen über das Thema Hamlet oder Don Quixote. Die Charakterbilder Turgenjews verdanken vielleicht

den großen Stil, den sicheren und einfachen Umriß bei allem Reichtum an subtilem Detail dem Umstande, daß ihm, da er sie entwarf, Shakespearesche Charakterbilder, innig, aber russisch nachempfunden, mehr oder minder bewußt, zu Grunde lagen. Sein Schaffen mahnte bisweilen an ein freies schöpferisches Durchpausieren. Sein angeborener Sinn ging viel mehr auf feine Züge, Kleinmalerei der Seelen und Dinge, mehr auf den eigentümlichen Duft, als auf das scharf gezeichnete Profil eines Charakters; wenn sich seine Seele nicht in der angedeuteten Weise dem Genius Shakespeare's oder Cervantes' vermählt hätte, wäre er vielleicht nicht über die idyllenhafte Skizze hinaus zu größeren Formen, zu tragischen Stoffen gelangt.

„Wir waren," so leitet Turgenjew seinen „König Lear des Dorfes" ein, „wir waren unserer Sechs an einem Winterabende bei einem alten Universitätsfreunde versammelt. Das Gespräch kam auf Shakespeare, auf seine Typen, darauf, wie tief und wahr sie aus dem Innersten des menschlichen Wesens geschaffen seien. Besonders bewunderten wir ihre Lebenswahrheit, ihre Frische; jeder von uns nannte die Hamlets, die Othellos, die Falstaffe, die Richard III. und Macbethe — die letzteren freilich nur, insoweit sie möglich waren —, auf die er zu stoßen Gelegenheit gehabt hatte. — Und ich, rief unser Wirt aus, ich habe einen König Lear gekannt!" Diese Worte verraten nur, wie Turgenjew Shakespeare las, und sie lassen uns ahnen, wie er manche seiner Gestalten schuf.

Wie es nach Turgenjew überhaupt zwei menschliche Grundtypen gibt, so gibt es auch zwei Arten

2*

von Menschenkenntnis. Jene, deren Quelle Selbstbeobachtung, und jene, deren Quelle Menschenbeobachtung ist; die Menschenkenntnis Hamlets und die Menschenkenntnis Don Quixotes. In Wirklichkeit gibt es keinen reinen Hamlet und keinen reinen Don Quixote; so entspringt auch alle Menschenkenntnis beiden Quellen. Der Einsame, in sein Ich Gebannte, der „von allen Seiten, von unten und oben, vorn und hinten nur von sich selbst Umgebene“ könnte „überhaupt niemand und nichts verstehen“, nicht einmal sich selbst. Und für den reinen Beobachter ohne innere Erlebnisse und Erfahrungen wären die Lebenszeichen der Mitmenschen sinnlose rätselhafte Grimassen, Geräusche und Bewegungen, zu deren Deutung ihm der Schlüssel fehlt. Doch ist die Menschenkenntnis des einen überwiegend Selbsterkenntnis, die des andern überwiegend Kenntnis der anderen — Menschenkenntnis.

Eine weite, tiefe und rege Innerlichkeit, der nichts Menschliches fremd ist, mag lediglich aus sich ein tüchtiges Stück Menschenleben begreifen. Doch hat ihr Begreifen in dem Umfange der eigenen Persönlichkeit seine natürlichen Grenzen. Auch der größtangelegte Sterbliche, der viele versteht und übersieht, dem es in hoffärtigen Augenblicken vorkommen mag, als wäre das Seelenleben jedes anderen in dem seinigen nur als Element enthalten, als wäre das Um und Auf des andern nur ein Stück von ihm, als wäre er Herr Mikrokosmos, von dem Mephistopheles spricht, in eigener Person, auch dieses allumfassende Ich ist nicht unendlich und unerschöpflich. Oder wenn jedes Ich

in gewissem Sinn ein unerschöpfliches, unendliches Etwas, eine Welt für sich ist, so gilt dies eben auch von dem anderen, ob auch der unermeßliche Rest seines Reichtums bewußtlos in ihm dämmere und nur selten ein irrer Strahl wie ein Sonnenblick in eine unterirdische Höhle etwas von ihm ahnungsvoll in ihm aufleuchten lasse. Die Anschauungsweise Hamlets, welcher im andern nur die Verkörperung einiger Gedanken, Stimmungen und Strebungen seines Ich sieht, ist eine beschränkte, wie raffiniert auch die Geschicklichkeit sein mag, mit welcher das ganze Behaben eines großen Menschen bloß aus Elementen, die dem Erklärer aus sich vertraut sind, mit aller Scheinbarkeit erklärt ist, und wie erlesen der Genuß der Eitelkeit, ein anderes Ich allwissend zu durchschauen, wie der Mechaniker den Mechanismus, den er konstruiert hat.

Diese Art, die Menschen zu verstehen, ist der zur Kunst oder Wissenschaft verfeinerte Hang des Hypochonders Hamlet, seine Zustände hinter jedem Menschenbilde zu vermuten.

Wiewohl ich das Gesagte nirgends in Turgenjews Werken ausdrücklich ausgesprochen finde, so bin ich doch überzeugt, daß es ihm aus der Seele gesprochen wäre. Hat er doch seinem Rudin, einem Zwitter von Hamlet und Don Quixote, diese nicht ganz geheure Art von Menschenkenntnis, die Menschenkenntnis der Selbstbespiegelung und des Hochmutes, als Charakterzug verliehen! In dieser Manier schildert Rudin im Tete-a-tete mit Darja Michailowna dieser Dame den Charakter Herrn Pigassows, worauf sie entzückt ausruft: „Voilà

Mr. Pigassow enterré!" Auch Leschnews Porträt, ihres Nachbars, über den sie nicht recht klug werden kann, wünscht sie von Rudin, wie das von Pigassow, entworfen zu haben. — „Wenn Sie reden, vous gravez comme avec un burin." Bei Leschnew, der ein ganzer und echter Mensch ist, gelingt es Rudin augenscheinlich nicht so ganz, obwohl er Darja Michailowna völlig befriedigt. „Sie sind furchtbar in der Charakterschilderung, Ihnen entgeht man nicht." „Glauben Sie?" sagte Rudin. Vielleicht wird sich mancher Leser im stillen verwundert fragen, ob es denn eine andere und bessere Menschenkenntnis als die hier so lieblos geschilderte überhaupt gebe. Gradunterschiede, wird er denken, gibt es ohne Zweifel. Eine reiche und tiefe Seele wird mehr Menschen und einen jeglichen tiefer aus sich verstehen, als eine arme und seichte. Aber eine Menschenkenntnis anderer Art? Und doch gibt es eine, aber sie ist selten, eine Sonntagskindergabe, wie Otto Ludwig sagte. Es ist die Menschenkenntnis, die jenem eigen ist, der sich nie innig und fleißig mit seinem Ich beschäftigt hat, der sich nicht selbst bis auf seine geringsten Niederträchtigkeiten studiert hat, nicht jeder seiner Regungen den Puls fühlt und sich selbst den Bericht erstattet: „Das hier sind meine Gefühle, das hier sind meine Gedanken," dessen Gedächtnis nicht mit einer Masse von inneren Erlebnissen, Gefühlen, Stimmungen, Gedanken, Launen, Anwandlungen belastet ist, die ihm sofort einfallen, wenn ihn irgend eine Lebensäußerung eines anderen Menschen daran erinnert. „Dieser Mensch hat jetzt offenbar diesen oder jenen inneren Zustand, den ich dort oder damals hatte."

Dies ist die innere Formel, in welcher sich Hamlet über Menschen klar wird.

Nicht auf diesem Umwege durch das eigene Ich ergründet der echte Menschenkenner die Seele des andern. Es ist ihm, als gewahre er unmittelbar ihre Regungen. Er braucht nicht erst eilig und verstohlen im Buche seines Innern nachzublättern, wie ein Fremdling unter Menschen, deren Sprache er nicht versteht und spricht, in seinem Taschenlexikon, um zu verstehen, was der andere meint und will. Er liest es von selbst in seiner Miene, seiner Gebärde, seiner Rede. Ein solcher Geist begreift nicht nur den Geist, dem er gleicht. Ein Charakter oder eine Regung ist ihm keinen Augenblick rätselhaft, wenn er sich auch keiner gleichen oder auch nur verwandten Gesinnung oder Anwandlung, die er selbst erlebt hätte, zu entsinnen weiß. Ohne vorher je an sie gedacht zu haben, ist ihm jede menschliche Regung klar und bekannt, wenn er ihr begegnet. Ein wahrhaftes Wunder ist natürlich dieses Erkennen nicht; es geht auch hier mit rechten Dingen zu, und die Psychologie vermag auch diesen Vorgang in ihrer Weise zu erklären. Doch ist dieser seelenergründende, menschendurchschauende Blick eine seltene Gabe — „das sieht das Aug' nur, das entsiegelte, der hellgebornen, lichten Joviskinder." Kenner des Menschenherzens sind gemeiniglich nur Leute, die viel Zeit und Kraft an die Erforschung des eigenen Herzens gewandt haben; dies ist die landläufige Seelen- und Menschenkenntnis des modernen Schriftstellers. Wie Lichtenberg sagte — „eins, zwei, drei, da geschahen tiefe Blicke in das menschliche Herz, man

sagte seine Heimlichkeiten, und so ward Menschenkenntnis." Die echte, gesunde Menschenkenntnis aber, für welche die Aftermenschenkenntnis gern gehalten werden möchte, haben nur Menschen, die man nach Turgenjews Meinung „nicht genug in Ehren halten kann, denn dergleichen trifft man selten", die „imstande wären, ihr eigenes Ich ganz zu vergessen". So selten, als Turgenjew meint, sind diese Leute nun nicht, aber nur wenige unter ihnen haben jene Sonntagskindergabe in hohem Maße; und die wenigsten dieser wenigen sind Künstler oder Schriftsteller. Doch die Werke von solchen sind in dem Horte einer Literatur, so schlicht und glanzlos sie sein möge, die eigentlichen Hecketaler, sie sind die Literatur, der Rest ist, weil sie sind.

Es ist häufiger vorgekommen, daß ein Mensch, unter dessen Zeusstirne ein solches Augenpaar die Welt bedrohlich durchschaute, sich eine Königskrone oder eine Papsttiara aufsetzte, als er den friedlichen Lorbeer des Künstlers um seine Schläfen flocht. Die wahrhaft großen Männer, die Heroen der Geschichte, haben die Menschen gekannt und verstanden — darauf beruht ihre Größe und Macht. Und wird jemand meinen, daß sie Muße, Lust und Langweile genug hatten, um sich mit dem Studium ihres Ich abzugeben? Sie hatten das nicht nötig, es war ihnen selbstverständlich. Ein Dichterwerk, aus dessen Blättern nicht ein Menschensinn spricht, mit dem eine starke Tatkraft etwas Großes in der Welt ausrichten könnte, wird die Geister der Menschen nicht dauernd beherrschen; sein Verfasser gilt ihnen nicht als Dichter von Gottes

Gnaden. Etwas dieser Art mag Napoleon gedacht haben, als er angesichts Goethes sagte: Voilà un homme.

Wer eine Probe dieses Menschensinns kennen zu lernen wünscht, der beachte den wahrhaft königlichen Blick, mit dem Julius Cäsar in Shakespeares Komödie den Cassius ins Auge faßt. Der Dichter hat seinem Cäsar, dessen Menschlichkeiten, ja Kläglichkeiten in die hellste Beleuchtung gerückt sind, kein cäsarisches Attribut verliehen, als jenen Blick, an dem der Zuschauer den Geist spürt, dem die Macht gegeben ist.

Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein.

Shakespeare. Julius Cäsar.

Indem Cäsar sich in den Anblick des hageren Cassius vertieft, liest er mit sicherster Divination, was in dem Mann ist, er besinnt sich auf alles, was in dem dunklen, aber charakteristisch hageren Totaleindruck, genannt Cassius, enthalten ist. Er hat ihn „weg".

Wie steht es nun um Turgenjew? Steht er als Menschenkenner dem Hamlet oder dem Don Quixote näher? Seine Menschenkenntnis ist in bedenklichem Maße mit Selbstkenntnis versetzt. Sie ist nicht immer und überall eine unmittelbare, intuitive, sondern da und dort durch Reflexion ergrübelt, durch Erinnerung an Selbsterlebtes, durch Hineinträumen in den andern und seine Lage gewonnen, herausgelockt also durch einen der unzähligen Kniffe und Schliche, durch welche ein Geist, dem nur sein Ich als Gegenstand unmittelbarer Erkenntnis gegeben ist, hinter den andern zu kommen sucht. Die Subtilität der Beobachtung, die

an ihm so sehr gerühmt wird, ist mir an ihm und anderen das Symptom eines Mangels. Shakespeare entwendet seinen Menschen nicht heimlich das Geheimnis ihres Wesens, wie Turgenjew es bisweilen tut, er geht kühn und gerade auf sie zu und nimmt es ihnen vor aller Augen oft mit ziemlich unzarten Händen aus dem Herzen.

Den Imperatorenblick Shakespeares hat Turgenjew nicht ganz. Er erzählt in den „Visionen", wie er von dem weiblichen Geist Ellis nach den Ruinen Roms getragen, einer nächtlichen Heerschau der aus tausendjährigem Todesschlaf erwachenden Legionen Cäsars beiwohnt.

„Eine unbeschreibliche Kraft, stark genug, um die ganze Welt aus den Angeln zu heben, drängte diesen Haufen vorwärts; doch es trat keine einzige Gestalt deutlich hervor... Und plötzlich schien es mir, als laufe ein Schauer durch die Menge, und gleich ungeheuren Wogen wich sie zurück und machte Platz... Und ein bleicher, ernster, mit Lorbeerkranz geschmückter Kopf, die Augenlider gesenkt, kam langsam hinter der Ruine zum Vorschein, der Kopf des Imperators. Die Sprache hat keine Worte, um das Entsetzen auszudrücken, das mir bei diesem Anblicke das Herz zusammenpreßte. Mich dünkte, ich müßte auf dem Flecke sterben, wenn dieser Kopf die Augen aufschlüge..." Turgenjews Blick ist schwächer als der Blick, der den Cassius durchdringt, er vermag ihn nicht auszuhalten.

Turgenjew hat, wenn er auch nicht allem Menschlichen gewachsen ist, doch sein Gebiet, welches er voll beherrscht. Für gewisse Menschen hat er den unmittelbar ergründenden Blick, den

angeborenen Sinn. Vor allem für seine Bauern, die an der Scholle der schwarzen Heimaterde haftenden „Seelen". Man spürt, wenn man seine Skizzen aus dem Leben, Leiden und Sterben des russischen Volkes liest, daß er diese Menschen noch als Kind mit Kinderaugen geschaut hat, ehe er halb und halb Hamlet geworden war; man begreift, daß er sich als Bauer fühlend starb. Da ist keine hyperintime Seelenmalerei, die den literarischen Gourmand entzückt, aber für den gesunden Geschmack widerlich nach dem „Ich" schmeckt. Da hat seine Darstellung etwas Naives, Homerisches.

Ohne Grübeln, unmittelbar mit seinen Sinnen versteht Turgenjew außer dem Bauer auch das Weib, das Mädchen wie die Frau.

Den Menschen aber, der weder Weib noch Bauer ist, den eigentlichen Mann, dessen Dichter Shakespeare war, hat Turgenjew nicht erschöpft. Unter seinen Männern ist nicht *ein* ehrgeiziger, nicht *einer*, der ganz und voll einem Berufe lebte, sei es als Handwerker, als Artist, als wissenschaftlicher Forscher, als Soldat, als schlechter und rechter Ehemann, kein Kämpfer um sein gutes Recht. Der größte Teil von dem, was uns das Menschenleben ausmacht, ist in Turgenjews Welt nicht vorhanden.

Dafür sind nur zwei Deutungen möglich. Turgenjew schildert den Mann und sein Leben nicht, entweder weil er in Rußland nicht existiert, oder weil er ihn nicht sieht und versteht. Nur ein tiefer Kenner russischer Dinge vermöchte diese Frage zu entscheiden. Doch scheint es mir mehr als unwahrscheinlich, daß es ein Volk gebe ohne einen starken,

gesunden Kern, ohne unscheinbare tüchtige Leute, die einfach ihre Pflicht tun und die unentbehrliche Arbeit leisten.

Bei den meisten Schriftstellern verrät sich die Grenze ihrer Intuition, ihres Könnens im Versagen ihrer Kräfte gegenüber einer Aufgabe, die sie zu bewältigen unternehmen, ohne ihr gewachsen zu sein. Brandes hat recht: Dieses „Versagende“ findet sich bei Turgenjew nie. Er dichtet, was ihm ohne sein Zutun kommt. Und ganz unerzwungen kommt einer Seele nur das ihr Selbstverständliche, dem sie gewachsen ist. Er beschwört nicht wie Faust den Erdgeist, den er doch zu halten nicht die Kraft hat; er versucht sich als Dichter nicht an Lebensfluten und Tatensturm. Und so versagen ihm auch nie der Geist und die Kraft. Die Beschränktheit seines Genies zeigt sich nicht an dem, was ihm mißlingt, sondern an dem, was er nicht versucht. Darum erinnert uns nie in seinen Werken „schnöder Mißklang des Überwältigten“ daran, daß es im Himmel und auf Erden mehr Dinge gibt, als wovon dieser große Dichter sich und uns träumen läßt; kein Mangel mahnt uns an Fehlendes. Darum macht uns seine Welt den Eindruck, ohne Makel und Widerspruch in sich geschlossen zu sein; weil wir in seinem Bilde „nichts als die Wahrheit“ finden, so meinen wir, es gäbe auch die „ganze Wahrheit“.

Am Mozarts Todestage.

(5. Dezember 1791.)

Festrede.[1])

Es ist mehr Glück in der Welt, seit Wolfgang Mozart in ihr gelebt und geschaffen hat. Dies seltene Lob, das wir manchem Helden des Geistes wie der Tat, dessen Name durch die Jahrtausende leuchtet, zweifelnd vorenthalten, ihm spenden wir es voll und ganz.

Mozarts Musik ist wie Gottes Wort, eine Heilsbotschaft, an alle gerichtet, nicht an einzelne Bevorzugte, faßbar dem Einfachsten und auch dem Weisesten nicht ganz ergründlich.

Daß jeder Mensch sein tägliches Brot habe, das ist heute der innerste, der heiligste Wunsch der Besten unseres Geschlechtes; er lebt in allen Häuptern, die sichtbare oder unsichtbare Kronen tragen. Wolfgang Mozart hat durch schöpferische

---

[1]) Bekanntlich wollte die Stadt Wien eine Mozart-Feier veranstalten, die aber durch ein Trauerereignis im Kaiserhause vereitelt wurde. Indem wir die Rede, die bei dieser Gelegenheit gesprochen werden sollte, unseren Lesern mitteilen, glauben wir damit das Kostbarste der unterlassenen Feier zu retten. (Diese von Ludwig Speidel geschriebene Fußnote begleitete den Abdruck von Bergers Festrede im „Fremdenblatt“ vom 5. Dezember 1891.)

Wundertaten jedem zu seinem Unrecht verholfen an dem, wovon des Menschen Seele lebt, was sie nicht entbehren darf, wenn ihr Dasein ein menschliches sein soll.

Die kostbarsten Freuden, deren wir fähig sind, die, bis Mozart in die Welt kam, den geistig Reichen vorbehalten schienen, dieser göttliche Sohn des Volkes hat sie wohlfeil gemacht im edelsten Sinne, ohne ihren Wert zu mindern, ihre Lauterkeit zu trüben, ihre Echtheit zu verfälschen. Das Licht, das seine Gestalt umgibt, ist nicht der kalte Schimmer des Ruhmes, es ist der warme Glanz innigster, dankbarer Liebe. —

Mozart war ein Wohltäter des Volkes, und als solchen feiert ihn die Stadt Wien, wo er gelebt, wo er gestorben, wo die Geburtshäuser seiner unsterblichen Kinder stehen.

Wenn wir Mozart verherrlichen, vergelten wir ihm nicht, was wir von ihm empfangen haben; wir tun uns selbst etwas Gutes. Denn ein tiefes, wenn auch uneingestandenes Bedürfnis nach Erbauung, nach Beruhigung, nach Begeisterung geht durch unser fieberhaft erregtes, rastlos arbeitendes, unbefriedigtes Zeitalter. Begierig ergreifen wir jeden Anlaß, das eintönige Getöse des Tages durch eine Pause voll schöner Stille festlich zu unterbrechen. Wir alle sehnen uns darnach, einmal in gemeinsamer Andacht aufzublicken zu etwas Höherem, uns einig zu fühlen in einer starken, großen, verbrüdernden Empfindung. Wer vermöchte uns diesen Segen voller zu spenden als Mozart? War doch die Kunst, die in ihm irdische Gestalt annahm, eine versöhnende, entsühnende von alters her, eine

die entzweiten Menschen mit sanfter Stimme zu bürgerlicher Eintracht mahnende Kunst.

Wem Musik zu Herzen geht, in dem erwacht die unbestimmte Erinnerung an eine verschollene gemeinsame Muttersprache aller Sterblichen. Wesenlos wird ihm alles, wodurch die Menschen sich widereinander verschließen. Von diesem Gefühle bewegt, huldigt Wien, das pochende Herz unseres sprachenreichen Vaterlandes, Wolfgang Mozart, dem Erwecker und Vollender dieser einen, allgemeinen, von allen verstandenen Menschensprache.

Deinhardstein.

(Zu seinem hundertjährigen Geburtstage, 21. Juni.)
(1894.)

Im Mai 1832 wurde Schreyvogel, der Dramaturg des Burgtheaters, auf Antrag des Oberstkämmerers Grafen Rudolph Czernin plötzlich in den Ruhestand versetzt. Geprüft und geläutert durch schwere Schicksale und ernste Gedankenarbeit, hatte Schreyvogel in den letzten achtzehn Jahren seines Lebens seine reife Kraft gesammelt und dem Burgtheater gewidmet. Hier bewährte der vielseitige, von der edelsten Bildung des Zeitalters durchdrungene Mann, der doch weder ein voller Dichter noch ganz Geschäftsmann war, sein starkes, schöpferisches Vermögen. Er hat dem Namen Burgtheater seinen wesentlichen Inhalt gegeben, er hat dem Burgtheater die Physiognomie aufgeprägt, die es, allen verwischenden und verzerrenden Einflüssen zum Trotze, durch Jahrzehnte behauptet hat, die so oft eitel genannte „Tradition“ des Hauses hat in Schreyvogel ihren quellenden, persönlichen Ursprung. Er nahm seine Aufgabe ernst und streng, ernster und strenger vielleicht, als damals, wie jetzt, vielen mit dem weltlichen Wesen des Theaters vereinbar schien. Die Theaterleitung war ihm nicht ein Amt, sondern ein innerlicher Beruf, dessen ge-

treue Erfüllung seinem eigenen Leben, das er in finsteren Stunden für ein leichtfertig vergeudetes erachtete, wieder Sinn und Wert erobern sollte. Er wollte das Burgtheater zu etwas machen, daran „die Blüte höchsten Strebens, das Leben selbst", gewendet zu haben der Mühe wert war. Auf Arbeit solchen Schlages ruht immer Segen. Schreyvogels Werk gelang. Er hat die klassische Dichtung der Deutschen, Shakespeare und einige spanische Meisterwerke im Burgtheater dauernd eingebürgert und zum Kerne des Repertoires gemacht, er hat dem dramatischen Talente Grillparzers zum Durchbruche verholfen, er hat eine Schar darstellender Künstler versammelt und geistig geeinigt, die den höchsten wie den alltäglichen Aufgaben gleich gewachsen waren und deren Schöpfungen bald jenes umfassende Etwas, das man Stil nennt, das äußere Zeichen innerer Vollendung, Adel und Eigenart verlieh. Mitten in der gedeihenden Arbeit stieß man Schreyvogel aus dem Burgtheater und brach ihm damit das Herz aus. Durch seine Entlassung ward er sich selbst sinnlos. Acht Wochen nach seiner Absetzung starb er an der Cholera. Kaum einer der Künstler, die er berufen und mit seinem Geist erfüllt hatte, folgte seinem Sarge; wir wollen annehmen, aus Furcht vor der Cholera. „Alle Mitglieder des Theaters, selbst die Gegner Schreyvogels," so schrieb damals der Schauspieler Costenoble in sein Tagebuch, „sind bestürzt über seinen Fall; keiner vermag den Vorteil zu erkennen, der aus diesem Verluste der Hofbühne erwachsen soll, da kein Ersatz vorhanden ist." Die Ursachen seines Sturzes liegen klar am Tage. Wie

jede geborene Herrschernatur, war er ein unbequemer Mann für seine Vorgesetzten. Seine Überzeugung und seinen Willen gegen die zufälligen Meinungen und Tendenzen Sr. Exzellenz des Grafen Czernin durchzusetzen, der den geistigen Leiter des Burgtheaters als gewöhnlichen untergebenen Beamten betrachtete und behandelte, fand er, reizbar und leidenschaftlich wie er war, nicht immer die geschmeidige Form, und dem Oberstkämmerer lag die Einsicht ferne, daß für manchen Posten ein unbequemer, zuweilen auch dem Chef unbequemer Mann just der rechte Mann ist. Eine allzu freimütige Antwort Schreyvogels soll den letzten Anstoß zu seiner Absetzung gegeben haben. Einen Ersatz für ihn zu finden, schien den Vorgesetzten des gestürzten Dramaturgen leichter, als den von ihm geführten Schauspielern. Deinhardstein, k. k. Professor der Ästhetik an der Theresianischen Akademie, wurde der lachende Erbe des ernsten Schreyvogel; am Tage nach der Verlautbarung der Pensionierung wurde der neue k. k. Vizedirektor der Regie vorgestellt. Daß Deinhardstein vom Geschick ersehen war, Schreyvogel zu ersetzen, ist ihm zum Verhängnis geworden. Man wurde nicht müde, ihn mit dem Unvergeßlichen zu vergleichen, und der Vergleich fiel zu seinen Ungunsten aus. Deinhardstein hat einen üblen Ruf in der Geschichte des Burgtheaters. Wer sich das Bild seiner Persönlichkeit nur aus den zahlreichen Äußerungen, Anekdoten und Urteilen von ihm und über ihn aufbauen wollte, welche in den Tagebüchern und Denkwürdigkeiten einzelner Schauspieler aufbewahrt sind, erhielte eine Karikatur, kein Porträt.

Läßt doch schon Shakespeare, der die Schauspieler kannte, seinen Hamlet den Polonius vor ihnen warnen. „Es wäre auch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, so lange ihr lebt.“ Man muß sich vorhalten, daß derselbe Deinhardstein die „Wiener Jahrbücher“, deren Redakteur er durch eine Reihe von Jahren war, zu bedeutendem Ansehen brachte, daß er Goethe und die Gebrüder Grimm als Mitarbeiter geworben hatte, daß er der Verfasser von zahlreichen Theaterstücken war, die auf allen deutschen Bühnen mit anhaltendem Beifalle gespielt und zum Teil in alle Kultursprachen übersetzt wurden, um zu begreifen, daß man den beamtenmäßig fügsamen Mann doch noch aus anderen Gründen zum Leiter des Burgtheaters gemacht hat, als um sich von dem unbequemen Schreyvogel zu erholen. Von dem heiligen Ernste seines Vorgängers war allerdings kein Funke in ihm. Bauernfeld sagt ihm nach, „daß er die Bühnenleitung nicht wie ein ernstes Geschäft, sondern wie ein Ding zu seinem Amüsement betrachtet habe.“ Schon wenige Tage nach Deinhardsteins Ernennung schreibt Costenoble in sein Tagebuch: „Unsere jetzigen Sessionen (Regiesitzungen) sind sehr amüsant. Die literarische Grandezza Schreyvogels ist ganz verschwunden und hat dem Witze Platz gemacht.“ Und Ludwig Löwe weiß entrüstet zu erzählen, der Vizedirektor habe in einer traulichen Unterredung beim Beginne seines Amtes gesagt, „das Theater sei ihm nichts, als eine Brücke, um höher zu steigen; er werde sich die Kunst als solche nicht so zu Herzen nehmen, daß er je seine

8*

glänzende Bahn darüber aus den Augen verliere.“ Als im Theater an der Wien die Possen „Affe und Frosch“ und „Der Affe und der Bräutigam“ mit dem bekannten Affenspieler Klischnigg die Kasse füllten, während Halms „Griseldis“ im Burgtheater nachhaltige Zugkraft übte, meinte Deinhardstein: „Die ‚Griseldis‘ ist unser Aff'.“ Immer wiederholt sich in Costenobles Aufzeichnungen die Klage, daß der Vizedirektor nur selten eine Probe besuche, und wenn er einmal komme, mit den Schauspielerinnen plaudere, ohne seines Amtes zu gedenken. „Nach langer Zeit“, schrieb Costenoble am 6. September 1833, „erschien heute Deinhardstein endlich einmal auf der Theaterprobe und unterhielt sich bald mit der neben ihm sitzenden Karoline Müller, bald mit Demoiselle Peche, welche auf der Szene stand. Als durch diese Ungebühr ein Stocken im Ensemble entstand, sagte Karoline: ‚Wissen Sie, Herr Direktor, daß die Leute sagen: Schreyvogel kam aufs Theater, die Proben abzuhalten. Sie hingegen kommen, um sie aufzuhalten.“ Seine Würde darf ungestraft nur wegwerfen, wem es, wie Lessing, gegeben ist, sie wieder aufzunehmen, wenn es ihm beliebt. Das vermochte Deinhardstein nicht. Die Schauspieler nahmen ihn nicht ernst, wenn er ihnen auch bisweilen durch seine Beamtenwürde zu imponieren suchte. Es wirkt gar erheiternd, wenn ihm in der Hetze über eine angeblich gegen ihn gerichtete Intrige die Äußerung entschlüpft: „Einen wirklichen Regierungsrat, der Oberstenrang hat, schiebt man nicht beiseit' wie einen Schreyvogel!“ All diese Züge, die sich leicht durch viele ähnliche vermehren ließen,

könnten einen strengen Beurteiler bedenklich machen. Doch versöhnen hin und wieder auch Äußerungen eines warmen freundlichen Gemütes, und nicht selten überrascht uns ein in breitestem Wienerisch gesprochenes, grundgescheites, sach- und weltkundiges Wort. Sehen wir Deinhardstein tiefer in die Augen, so blickt uns eben das echte Altwienertum, wie es in Castelli lebte, daraus entgegen, das, wie bekannt, kein sehr tauglicher Gegenstand für moralische Beurteilung ist. Man zeichne alles auf, was ein Wiener Vollblutnaturell in einem Jahr an Scherz und Ernst aus sich heraussprudelt, und halte dann diese Blumenlese an die Würde des Amtes heran, das der betreffende bekleidet, so werden wir oft so angemutet sein, wie vom Burgtheaterleiter Deinhardstein. Ohne die ethische Strenge durch einen Tropfen Humor zu lindern, kann man diesem Typus nicht gerecht werden, der ernstlich nur dann verletzt, wenn er seine Spässe in Dinge mischt, die keinen Spaß vertragen. Mit sittlicher Entrüstung berichten alle Chronisten, daß Deinhardstein ein leidenschaftlicher Vogelsteller war und auf seinem Vogelherd in Döbling gar manche Theaterprobe versäumte. Ein Vogelsteller! Leise, wie aus weiter Ferne, wie aus tiefstem Innern, hören wir Papagenos Lied erklingen, in welchem das heimlichste Wesen des Wienertums zur Mozartschen Melodie geworden ist. Auch Deinhardsteins ewig junges Herz schlug in diesem Takt. Er war eine sinnenfreudige, lebenskräftige Frohnatur, noch als Sechzigjähriger hat er ein junges, schönes Mädchen gefreit. Wie sehr ihm seine lieben Vögel im Sinne lagen, verrät

die drollige Verwirrung, in der ihn Costenoble beobachtete, als er nachdachte, mit welchem Stücke das Theater nach der Trauerzeit für Kaiser Franz wieder eröffnet werden sollte. „Mein Gott“, sprach er laut vor sich, „wenn Seine Exzellenz sich nur erklären möchte, was wir geben sollen... Und mit mein' Gimpel ist auch a recht's Kreuz, daß er nit pfeifen will und so einen Pelz macht...“ Er blieb Vizedirektor des Burgtheaters bis ins Jahr 1841. Unter ihm entwickelten sich Friedrich Halm und Bauernfeld. Von der Höhe, auf die Schreyvogel das Burgtheater gestellt hatte, begann es unter Deinhardstein nur allgemach herabzugleiten. Schreyvogel hatte sein Werk so fest gegründet, daß es durch längere Zeit einer zielbewußten Förderung entbehren konnte. Nur eine Verflachung des Repertoires machte sich fühlbar, das mit wertlosen, französischen Sächelchen, wie Kurländer sie dutzendweis' übersetzte, überschwemmt wurde. Hierin gab Deinhardstein dem Geschmacke seiner hochadeligen Chefs nach, hinter denen das aristokratische Logenpublikum stand, dem Schreyvogels ernste Richtung nicht zugesagt hatte. Sich durch energisches Durchsetzen eines höheren künstlerischen Ideals Mühe, Verdruß und Feinde zuzuziehen, dazu war Deinhardstein nicht geschaffen. Als der Oberstküchenmeister Landgraf Fürstenberg den Grafen Czernin in der obersten Leitung der Hoftheater ablöste, eröffnete der neue Chef die erste Session, der er präsidierte, mit der folgenden denkwürdigen Ansprache: „Das hiesige Publikum langweilt sich in dem erhabenen Schwulste: es will nur sanft gerührt oder zum Lachen gereizt werden. Die

modernen Tragödien sind nichts als Sümpfe, welche man durchwaten muß, um endlich auf eine kleine Oase zu stoßen, auf der einige liebliche Blumen blühen. Und diese poetischen Blumen gleichen sich wie nahe Blutsverwandte, der König pflückt sie wie der Bettler, der Bösewicht wie der Tugendheld, der Niedriggeborene wie der Hochadelige. Von Charakteristik ist nirgends eine Spur. Drum ist es besser, man verwendet die Gaben hiesiger Darsteller dort, wo sie am ausgezeichnetsten sind — im Konversationsstück." Über Grillparzers „Traum ein Leben" ließ sich Graf Czernin folgendermaßen aus: „Dieses Stück bringt uns Geld in die Kasse, aber es ist der Kunst nachteilig. Das Publikum, geneigt, immer zu schauen und nichts zu empfinden, verwildert durch solche Pièces, und zuletzt will die einfache Kost gar nicht munden. Durch mehrere solche Träume würden wir unseren Wienern gar bald einen Ekel vor aller Wahrheit beibringen... Auch Grillparzers Spektakel hätte ich nicht angenommen, wenn man nicht für so einen herrlichen Dichter etwas tun müßte, um ihm einen neuen Impuls zu geben." Deinhardstein, der kaiserlich-königliche Hofburgtheater-Blitzableiter, wie er sich nannte, fügte sich gehorsam dem Geiste, den diese Orakelsprüche atmeten, und so drang vornehmer Dilettantismus verwirrend in die Führung des Theaters ein. „Alles, was jetzt über die Bühne geht, ist von Glück und Zufall abhängig; berechnet mit Scharfblick ist nichts", schrieb Costenoble. Trotzdem gewann das Burgtheater einige Künstler ersten Ranges, wie La Roche. Es war eine günstige Zeit. Jedes große Talent, das irgendwo in Deutschland

aufblühte, fiel dem Burgtheater früher oder später von selbst in den Schoß.

Deinhardsteins eigene dramatische Schöpfungen sind von jener Art, der die Nachwelt, gleich dem Mimen, keine Kränze flicht. Durchaus schauspielerisch und bühnlich gedacht und empfunden, haben sie im momentanen Erfolg ihren Lohn dahin. Solche Erzeugnisse müssen freilich genossen und verbraucht werden; der Nachwelt haben sie nichts zu sagen. Vergleicht man sie mit den ihnen entsprechenden Werken unserer Tage, so staunt man allerdings darüber, wie viel mehr Bildung und Können damals auch in Talenten zweiten und dritten Ranges vorhanden war.

> Hingeschrieben mit leichter Hand,
> Als stünd' es farbig an der Wand,
> Und zwar mit Worten so verständig,
> Als würde Gemaltes wieder lebendig.

So charakterisiert Goethe den „Hanns Sachs". Mehr und mehr entschwindet uns Deinhardsteins Gestalt in dämmernder Vergangenheit. Bald wird nur der Sonnenblick Goethescher Dichtung an ihn erinnern, der unvergänglich auf seinem Haupte ruht.

Das Wiener Hofburgtheater.

(Eine Denkschrift.)

(1899.)

Die nachfolgenden Aufzeichnungen habe ich im Jahre 1893 ausschließlich für mich selbst niedergeschrieben. Sie entsprangen meinem Bedürfnisse, für den damaligen Zustand des Burgtheaters einen exakten, ziffernmäßigen Ausdruck zu finden und auf diesem Wege Gewißheit zu erlangen, ob die Klagen über das Burgtheater, die im Publikum und in der Kritik laut geworden waren, tatsächlich begründet seien oder nicht. Insoferne sich also meine Betrachtungen auf einen Zustand des Burgtheaters beziehen, der nicht der von heute ist, mögen sie als veraltet erscheinen. Sie sind es aber doch nicht ganz. Schon deshalb nicht, weil dieses Heute zum großen Teil Folge und Wirkung des von mir besprochenen Einst ist. Aber auch darum nicht, weil meine Untersuchung mich genötigt, gewisse allgemeine, für alle Zeiten gültige Grundsätze gesunden Theaterbetriebes, wie eine Reihe ausgezeichneter Direktoren sie halb bewußt geübt hatte, in klare Formeln zu fassen. Überdies scheint mir die Anwendung der statistischen Methode auf Theaterdinge, die ich damals versuchte, noch immer

lehrreich und aufklärend zu sein. Man kann die Ziffern, wenn man sie durch einige Gedanken belebt, zwingen, uns allerlei Wissenswertes zu verraten. Bisher hat es die Theaterstatistik über bloßes Zählen nicht weit hinausgebracht. Ich wäre erfreut, wenn meine, nur zu eigener Aufklärung angestellten Betrachtungen Anregung böten, den vergangenen und besonders den gegenwärtigen Betrieb des Burgtheaters nicht nur registrierend, sondern räsonierend statistisch zu beleuchten. Ein Forscher, der mit den Resultaten einer solchen Prüfung auch die entsprechenden finanziellen Ergebnisse des Theaterbetriebes zu vergleichen vermöchte, könnte geradezu Entdeckungen machen. Zum Beispiel, daß es für die künstlerische Verwaltung eines Theaters gewisse unumstößliche Grundregeln gibt, wie für die Land- und Forstwirtschaft, deren Verletzung Raubbau ist und sich durch allmähliches Versiegen der Einnahmen bestraft. Das Burgtheater leidet heute an den Nachwirkungen einer durch Jahre fortgesetzten Raubbauwirtschaft. Die traurigste dieser Nachwirkungen wäre der Versuch, die Erschöpfung, an welcher das Theater siecht, durch das Reizmittel eines „Stars" zu kurieren. Das wäre eine Ätherinjektion bei einem Sterbenden, keine Genesung bringende Arznei. Das wäre ein neues Unglück für das Theater und für den Künstler, der sich als Star mißbrauchen ließe. Doch ich will keine Abhandlungen über die Dinge von heute schreiben, sondern nur die Veröffentlichung einiger Studien über den Zustand des Burgtheaters vor sieben Jahren rechtfertigen. Ich gebe sie heraus wie meinen eigenen Nachlaß mit dem Wunsche, daß

sie dem künftigen Theaterhistoriker brauchbaren Stoff geben möge zur Darstellung und Beurteilung einer verhängnisvollen Periode der Geschichte des Burgtheaters, die ich als Mitwirkender und als Mitleidender erlebt habe.

Im September 1899.

I.

Das Repertoire.

Zum Vergnügen, das das Theater den Wienern reichlich bietet, gehört, daß sie die Theaterleitung tadeln. So lange nun das, was das Publikum tut, dem widerspricht, was es redet, hat dieses kritische Kannegießern keine ernstliche Bedeutung. Bedenklicher wird die Sache erst, wenn die Leute aufhören, das gescholtene Theater fleißig und regelmäßig zu besuchen. Die Kritik durch die Tat, durch Wegbleiben, verdient Beachtung. Diese lautlose und nachdrückliche Kritik aber beginnt das Publikum seit einiger Zeit am Burgtheater zu üben. Gesunkene Einnahmen und ein Massenabfall der Logenabonnenten sind ihr unzweideutiger Ausdruck.

Da erweist es sich doch endlich als notwendig, zu prüfen, ob der gegenwärtige Zustand des Burgtheaters dieses stumme Urteil der Volksstimme rechtfertigt oder nicht.

Diese Prüfung wird sich, um erschöpfend zu sein, erstrecken müssen auf das Repertoire, auf das Ensemble von Künstlern, auf Darstellung und Rollenbesetzung, und endlich auf das neue Haus.

Ist festgestellt, wie es steht und warum es so

steht, dann wird, falls das Theater wirklich im Argen liegen sollte, zu erwägen sein, ob es Mittel zur Abhilfe gibt und worin diese bestehen.

Betrachten wir zuerst das Repertoire.

Im Publikum klagt man, es sei arm, einförmig und abgespielt; die Theaterleitung kann angesichts des sinkenden Besuches nicht leugnen, daß es im allgemeinen an Zugkraft verloren hat.

Es fragt sich nun, ob diese Erscheinung wirklich ihren Grund hat in den genannten, vom Publikum mehr empfundenen, als deutlich erkannten Eigenschaften des Repertoires oder in anderen Ursachen. Das Gerücht, das Repertoire sei unleidlich einförmig, entsteht ja gar leicht: Jemand besucht zufällig zu Anfang der Saison, im September, das Burgtheater; man spielt den „Bibliothekar". Gegen Ende der Saison, im Juni, kommt ihm wieder die Lust, ins Burgtheater zu gehen. Er sieht nach, was man spielt. Wieder den „Bibliothekar". Das Stück ist vielleicht die ganze Saison hindurch nicht gegeben worden. In demjenigen aber, dem dies begegnet, entsteht doch der Eindruck, im Burgtheater spiele man immer das nämliche, den „Bibliothekar".

Worin besteht eigentlich die Ursache der Zugkraft, die das Repertoire eines Theaters vom Schlage des Burgtheaters im großen und ganzen übt? Aufschluß darüber gibt uns genaues Studium der Beschaffenheit des Repertoires — des Jahresrepertoires — solcher Jahre, in denen der Theaterbesuch überaus rege und die Einnahmen demgemäß glänzende waren. Damit aber die stummen Daten, wie sie in den von den Souffleuren heraus-

gegebenen „Jahrbüchern des k. k. Hofburgtheaters“ gesammelt sind, vielsagend für uns werden, sind einige Darlegungen über allbekannte Dinge erforderlich, deren Wesen, wie das der meisten selbstverständlichen und alltäglichen Dinge, nur wenigen genau und klar bekannt ist.

Seit Mitte der Siebzigerjahre schwankt die Zahl der jährlichen Spielabende des Burgtheaters zwischen 283 und 289. In guten Jahren entfällt nahezu der dritte Teil dieser Zahl auf Wiederholungen jener erfolgreichen Novitäten des Jahres selbst, die sich als Kassenstücke bewährten, sowie auf Wiederholungen der Novitäten von gleichem Charakter der beiden unmittelbar vorhergegangenen Jahre, deren Zugkraft noch immer eine mehr als normale war.

In der Zeit vom 1. Dezember 1880 bis zum 30. November 1881 zum Beispiel wurde im Burgtheater an 287 Abenden gespielt. Erfolg hatten in diesem Jahre zwei Novitäten: „Krieg im Frieden“, das 30mal, und die „Brautfahrt“, die 13mal gespielt wurde.

Von den Novitäten des Jahrgangs 1879/80 wurde „Die Tochter des Herrn Fabricius“ sechsmal, die „Abenteurerin“ sechsmal, der „Bibliothekar“ 13mal wiederholt, von den Novitäten des Jahrganges 1878/79 „Rosenkranz und Güldenstern“ sechsmal, „Wohltätige Frauen“ dreimal, „Weh' dem, der lügt“ sechsmal.

An 83 Abenden des Jahrganges 1880/81 wurden also Stücke von mehr als normaler Zugkraft gespielt, die entweder ganz neu waren oder

nicht älter als zwei Jahre. Darum war das Repertoire dieses Jahres zugkräftig.

Die nämliche Tatsache läßt sich in allen guten Burgtheaterjahren nachweisen.

Man darf daher behaupten, daß die starke Zugkraft des Burgtheaterrepertoires auf dem Erfolge der Novitäten des Jahres selbst und der beiden Vorjahre beruht.

Im Sinne einer gesunden Repertoireverwaltung darf als erfolgreich nur eine solche Novität gelten, die durch zwei oder drei Jahre mehr als normale Zugkraft übt und dann noch durch viele Jahre, oft vierzig und mehr, eine konstante normale Zugkraft bewahrt.

Die Zugkraft, die einem Stücke, das einen durchschlagenden Erfolg errungen hat, in der ersten Zeit innewohnt, ist in der Tat erstaunlich. Man könnte es, wie die Geschäftstheater es machen, fünfzig- oder bisweilen selbst hundertmal und noch öfter hintereinander vor vollem Hause spielen. Im Burgtheater herrscht aber der Grundsatz, durch dessen treue Befolgung allein ein Theater eine höhere Kunstanstalt werden und bleiben kann: die Zugkraft eines Stückes niemals zu erschöpfen, sondern zu sparen, um sie durch lange Zeit nutzen zu können. Eine zündende Novität wird also weit seltener wiederholt, als dem stürmischen Verlangen des Publikums entspricht. Daher entsteht ein übermäßiger Andrang zu den einzelnen Aufführungen, die Billetagiotage entwickelt sich, man sieht sich nach Protektion um, um Sitze zu erhalten. Die Logenabonnenten werden umworbene Persönlichkeiten, was ihnen schmeichelhafter ist, als es

sie verdrießt, das nämliche Stück 28 mal, 14 mal oder siebenmal in einem Jahre sehen zu müssen.

Mit dem Reize der Neuheit verliert das Stück, das bald durch anderes aus dem Brennpunkte des allgemeinen Interesses verdrängt wird, viel an seiner frischen Zugkraft. Im folgenden Jahre wird es, wenn der Leiter des Hauses die Kunst der Repertoireverwaltung versteht, weit seltener wiederholt werden, im nächstfolgenden noch seltener. Immerhin aber wird es öfter gespielt werden als ältere Stücke des Alltagsrepertoires. Es hat noch immer mehr als normale Zugkraft. Im vierten Jahre fällt der Novitätencharakter gänzlich von ihm ab, es wird zu einem wertvollen Bestandteile des Alltagsrepertoires. Seine Zugkraft hat sich gemäßigt und zeigt von nun an, wenn keine sensationelle Neubesetzung den natürlichen Verlauf stört, keine beträchtlichen Schwankungen. Sie richtig zu schätzen, ist Sache des Taktes, den nur ein Direktor haben kann, der sich mit dem Repertoire seines Theaters innerlich eins fühlt, so daß er mit der nämlichen Sicherheit, mit der er empfindet, was seine eigenen Kräfte leisten können, weiß, was er seinen Stücken zumuten darf. In der steten Betätigung dieses Taktes besteht ein Wesentliches der rechten Bewirtschaftung des Repertoires.

Verfolgen wir einmal die Geschichte der Zugkraft eines einzelnen Stückes, wie die erwähnten Jahrbücher des Burgtheaters sie erzählen.

Das Schauspiel „Fromont jun. und Risler sen.“ wurde am 29. November 1876 zum erstenmal aufgeführt. Da die um Neujahr erscheinenden Jahrbücher das Theaterjahr mit dem 1. Dezember be-

ginnen, so weist das Jahr 1875/76 natürlich nur zwei Aufführungen auf. Von 1876/77 bis 1891/92 verteilen sich die Aufführungen folgendermaßen: 17, 7, 5, 2, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 5, 2, 3, 3. Die fünf Aufführungen im Jahre 1888/89 sind eine Folge der Repertoirenot, in die das Burgtheater durch die Übersiedlung ins neue Haus geraten war, in dem selbst feststehende Stücke Proben erforderten. Im Theaterjahre 1879/80 hat das genannte Stück seine normale Zugkraft erlangt, die ihm selbst, abgesehen vom Reize der Neuheit, innewohnt. Legt man der Berechnung die Zeit bis zur Schließung des alten Hauses zu Grunde, so kann man sie ungefähr ausdrücken durch die Zahl 2; so viel etwa erhält man, wenn man die Zahl sämtlicher Aufführungen von 1879/80 an bis 1887/88 in die Zahl der Theaterjahre dividiert. Diese Zahl nenne ich die Konstante des betreffenden Stückes. Sie dürfte bei der Mehrzahl der stehenden Stücke des Alltagsrepertoires 2 betragen, bei einigen mehr, bei anderen weniger. Eine der Grundregeln rechter Repertoirewirtschaft ist, die Zugkraft eines Stückes niemals über die durch die Konstante bezeichnete Grenze hinaus anzuspannen. Ein Blick auf die obige Ziffernreihe zeigt, daß seit Eröffnung des neuen Hauses bei „Fromont“ diese Grenze regelmäßig überschritten wurde [1]). Das schwächt die Zug-

---

[1]) Das zeigt sich noch klarer, wenn man die Laufbahn des Stückes verfolgt. In den Jahren 1892 bis 1898 wurde „Fromont“ gegeben: 4-, 1-, 4-, 3-, 4-, 4mal!

Anm. d. Red. der „Wage“, in der diese Denkschrift zuerst erschien.

kraft eines Stückes, das dann vor völliger Erschöpfung nur durch eine längere Erholungspause gerettet werden kann.

Sache des Taktes ist natürlich auch die Einschaltung genügender Zeiträume zwischen die Wiederholungen von konstant gewordenen Stücken.

Eine Schädigung des Alltagsrepertoires von konstanter Zugkraft liegt auch darin, wenn Stücke aus demselben verschwinden, liegen bleiben, ohne daß sie ruhen müßten, um sich zu erholen. Manche freilich gewinnen verjüngte Zugkraft durch eine solche Pause, wie zum Beispiel der „Veilchenfresser“, der, nachdem er durch drei Jahre „lag“, neun Aufführungen in einem Jahr (1885/86) erzielte. Andere werden ganz kraftlos, wenn die Pause zu lange war. Sie muten dann veraltet an. Das Burgtheaterrepertoire hat ziemlich viele Stücke aus der Laubeschen Zeit, die nur deshalb noch leben, weil sie seither ohne Unterbrechung regelmäßig gegeben wurden.

In den letzten zwanzig Jahren bis zur Schließung des alten Hauses ist im Burgtheater im ganzen gegen die Regel, die alten Stücke nicht über ihre Zugkraft hinaus anzuspannen, wenig gesündigt worden; desto mehr gegen die andere, brauchbare Stücke nicht liegen zu lassen, bis ihre Zugkraft ganz erstorben ist. Seit 1870/71, in welchem Jahre noch 155 Stücke an 287 Abenden gegeben wurden, sinkt die Anzahl der Stücke stetig bis 1879/80, in welchem Jahre sie 109 beträgt. Auf dieser Höhe erhält sie sich bis zur Gegenwart, nur im letzten Jahre des alten Hauses schnellt sie auf 125 hinauf und sinkt im ersten des neuen,

der erwähnten Schwierigkeiten halber, auf 96 herab[1]).

Verschaffen nun, wie oben dargelegt, die erfolgreichen Novitäten des Jahres selbst und der beiden Vorjahre dem Repertoire jene reißende, die Massen ins Theater zwingende Zugkraft, so dankt es die normale, ruhige Anziehungskraft seinem Vorrat an älteren Stücken von konstanter Zugkraft, mit welchen die Zeit, die die Novitäten des Jahres und der beiden Vorjahre frei lassen, ausgefüllt wird.

Dieser Vorrat muß groß genug sein, um diese Zeit auszufüllen, ohne daß irgend ein Stück öfter gegeben werden müßte, als es verträgt. Das heißt — und das wird der Neuling leicht übersehen — kein Stück darf in einer Saison so oft gegeben werden, als es vielleicht volle Häuser machen würde. Ein Stück, für welches sich nach der Zahl der Wiederholungen, die es alljährlich unter Direktoren erlebt hatte, welche der Repertoirebewirtschaftung kundig waren, die Konstante 2 ergibt, würde vielleicht auch drei- oder viermal vor gut besuchtem Hause gespielt werden können. Das würde sich aber im nächsten Jahre rächen. Durch solches Vorgehen würde das Kapital angegriffen, welches das Stück darstellt. Die Theaterleitung muß sich aber auf die Zinsen beschränken.

---

[1]) 1892/93 Anzahl der Stücke 120
1893/94 „ „ „ 136
1894/95 „ „ „ 118
1895/96 „ „ „ 134
1896/97 „ „ „ 111
1897/98 „ „ „ 105.

Anm. d. Red. der „Wage“.

Durch Einhaltung dieser wirtschaftlichen Grundsätze, welche die Repertoireverwaltung betreffen, wird das Repertoire von selbst abwechslungsreich werden.

Das Novitäten- und das Alltagsrepertoire stehen in mannigfacher Beziehung zueinander.

Je mehr Abende des Jahres durch die Zugstücke besetzt sind, desto leichter ist es, durch richtige Pflege die konstante Zugkraft des Alltagsrepertoires zu schonen und zu erhalten. Allerdings muß ein Theater, wie das Burgtheater, auch auf Mißernten an Zugstücken gerüstet sein. Sein Vorrat an konstanten Stücken muß also so groß sein, daß es, selbst wenn alle Novitäten des Jahres versagen und auch die des Vorjahres versagt hatten, doch noch nicht gezwungen ist, die Zugkraft des älteren Repertoires über die Konstante hinaus anzustrengen. In solchen Fällen rächt es sich, wenn man gute Stücke im Übermute des Überflusses hat liegen lassen. Doch auch beim blühendsten Stand eines reichen konstanten Repertoires könnte ein Theater, wie das Burgtheater, auf die Dauer niemals auf diesem allein beruhen. Abgesehen von dem Werte der Stücke und ihrer Darstellung wird seine ruhige Zugkraft nur durch die besprochene reißende Zugkraft der erfolgreichen Novitäten so hoch gesteigert, daß sie das Theater regelmäßig füllt, so daß kluge Leute zu sagen pflegen: „Im Burgtheater kann man geben was man will, es ist immer voll." Das gilt von Stücken und Darstellern. Mit sicherem Instinkte wissen diese letzteren, daß e i n e Novität für sie mehr Wert hat, als zehn gute Rollen in Alltagsstücken. Die n e u e Glanz-

4*

rolle verjüngt und verklärt die älteren Rollen, deren Reiz sonst langsam verbleicht und erblindet. Ganz so ist es mit den älteren Stücken. Das Alltagsrepertoire „zieht“ ganz anders, wenn es durchwirkt ist von einem starken Geflechte reißend zugkräftiger Stücke, als für sich allein.

Diese Betrachtungen setzen uns in Stand, den gegenwärtigen Zustand des Burgtheaters richtig und triftig zu beurteilen. Wir wollen die Tatsachen selbst sprechen lassen.

Wie steht es vorerst mit dem Reichtume des Jahresrepertoires?

Bei flüchtiger Betrachtung könnte es scheinen, nicht schlimmer, als etwa seit Anfang der Achtzigerjahre. Der Ausweis für die Zeit vom 1. Dezember 1891 bis zum 30. November 1892 weist für 283 Spielabende 114 Stücke auf, was so ziemlich dem seit zehn Jahren bestehenden Zahlenverhältnis entspricht. Und dennoch klagt man über Einförmigkeit und Armut des Repertoires. Wie geht das zu? Ganz einfach. Stücke von mehr als normaler Zugkraft sind die erfolgreichen Novitäten des Jahres selbst und etwa der beiden Vorjahre. Dem Verlangen des Publikums nach Abwechslung im Repertoire wirkt entgegen das Bedürfnis nach häufiger Wiederholung der neueren und neuesten Zugstücke. Auch die Logenabonnenten teilen, wie erwähnt, diese Empfindung. Jene Einförmigkeit des Repertoires, die daher stammt, daß innerhalb dreier Jahre viele Stücke gezündet haben, läßt sich das Publikum gefallen. Unleidlich dünkt ihm nur die Einförmigkeit des aus älteren und alten Stücken bestehenden Alltagsrepertoires, in welches die

neuen Zugstücke eingesprengt sind. Wir müssen also, um zu erkennen, ob das Publikum mit Recht klagt, von der Gesamtzahl der Spielabende abziehen die Zahl jener Abende, an welchen solche Novitäten des Jahres und der beiden Vorjahre gegeben wurden, die durchgeschlagen haben. Ebenso von der Gesamtzahl der Stücke des Jahres die Zahl jener Zugstücke. Das Verhältnis dieser beiden Reste zueinander drückt die Abwechslung im Repertoire aus, wie das Publikum sie empfindet und beurteilt.

Da ergibt sich für den Jahrgang 1891/92 folgendes:

Von den Novitäten 1891/92 schlug eigentlich nur ein der „Meister von Palmyra", der bis 30. November siebenmal gespielt wurde. Zu den Zugstücken wollen wir noch zählen „Fräulein Frau", das neunmal gegeben wurde.

Von eigentlichen und uneigentlichen Novitäten des Vorrates 1890/91 wurde „König Ottokars Glück und Ende" fünfmal, das „Verlorene Paradies" neunmal, von denen von 1889/90 der „Unterstaatssekretär" siebenmal gegeben. Zusammen 37 Vorstellungen von mehr als normaler Zugkraft. Ziehen wir 37 von 283, der Gesamtzahl der Spielabende, ab, so bleiben 256 Spielabende. 114 Stücke wurden gegeben, von welchen wir die fünf Zugstücke abziehen. Rest 109. Auf 256 Spielabende entfallen also 109 Stücke. Nennen wir den Exponenten dieses Verhältnisses den Einförmigkeitsexponenten, so hat das normalzugkräftige Repertoire 1891/92 einen Einförmigkeitsexponenten: 2·3.

Ob dieses Ergebnis ein günstiges ist, sagt uns ein Vergleich mit früheren Jahren.

1884/85 wurden an 289 Abenden 109 Stücke gespielt. Die neun zugkräftigen Novitäten des Jahres und der zwei Vorjahre besetzten 68 Abende. Einförmigkeitsexponent [1]: 2·2.

1885/86 und 1886/87 entfielen auf 72 Abende sechs Stücke von mehr als normaler Zugkraft. Einförmigkeitsexponent im ersten Jahre 2·1, im folgenden 2.

Also:

1884/85:	289 Spielabende,	109 Stücke;	Exponent 2·2
1885/86:	289 „	111 „	„ 2·1
1886/87:	288 „	110 „	„ 2
1891/92:	283 „	114 „	„ 2·3

Zieht man in Betracht, daß etwa ein Zehnteil der jährlich gespielten Stücke Einakter sind, die, da sie nur zusammengekoppelt mit einem oder zwei anderen Stücken den Abend füllen, für die Abwechslung des Repertoires nicht den vollen Wert eines Stückes haben, so gestaltet sich das Verhältnis folgendermaßen:

Exponent 1884/85: 2·4
„ 1885/86: 2·3
„ 1886/87: 2·3
„ 1891/92: 2·6

Mit dem Wachsen des Exponenten nimmt aber, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die Einförmigkeit des Repertoires zu.

Das Publikum hat also recht: das Alltagsrepertoire ist einförmiger geworden.

---

[1]) Ausgerechnet nach dem obigen Verfahren.
Anm. d. Verf.

Dies wird verschärft empfunden, weil, wie die obigen Ziffern beweisen, die Zahl von Vorstellungen, die mehr als normale, zum Teil reißende Zugkraft haben, beträchtlich gesunken ist. In den angeführten drei Jahren betrug sie der Reihe nach 68, 72, 72, 1891/92 nur 37, wobei die Zugkraft von „Fräulein Frau“ höher geschätzt wurde, als berechtigt ist.

Eine Ursache des Sinkens der Einnahmen liegt also darin, daß jenes Element im Repertoire, von welchem die reißende Zugkraft desselben ausstrahlt, beinahe um die Hälfte schwächer geworden ist, als es vier Jahre früher war.

Die Ursache dieser Erscheinung aber ist, daß weder im letzten Theaterjahre, noch in den beiden Vorjahren, eine hinreichend große Anzahl von eigentlichen und uneigentlichen Novitäten durchschlagenden, auf Jahre hinaus nachwirkenden Erfolg gehabt hat.

Die Folgen dieser empfindlichen Krafteinbuße für das Alltagsrepertoire erhellt aus den oben entwickelten Darlegungen. Die Stücke mit konstanter Zugkraft werden über ihr Vermögen hinaus angespannt; dadurch werden sie für die Zukunft mehr und mehr entwertet, das in ihnen enthaltene Kapital wird angegriffen, und das Repertoire wird einförmiger. Ein systematisches Sündigen gegen eine Grundregel gesunder Repertoireverwaltung ist also das notwendige Ergebnis der Mißerfolge der letzten zwei Jahre.

Zur Entschuldigung der Theaterleitung kann man anführen, daß sie von diesen Mißerfolgen überrascht wurde, ohne im Besitz eines Vorrates

von Stücken von starker konstanter Zugkraft zu sein, durch welchen sie die verhängnisvollen Folgen dieser Mißerfolge zu überwinden vermochte. Aber warum hatte sie keinen solchen Vorrat? Ein Teil der Schuld fällt zwar auf die Art und Weise, in welcher die Übertragung des Repertoires ins neue Haus bewerkstelligt werden mußte. Als der jetzige Direktor[1]) sein Amt antrat, war der Vorrat konstanter Stücke zu klein, und ein Teil desselben erschöpft. Doch die Übertragungsarbeit wurde nur lässig fortgesetzt. In einem Jahre laut Jahrbuch nur 24 ältere Stücke, während Direktor Förster in dem nämlichen Zeitraume 87 übertragen hatte, darunter Stücke wie „Lear" und die „Jüdin von Toledo", die schwierigen Novitäten gleichzuachten sind. Bei gleicher Anspannung wäre der Vorrat groß genug geworden, um die Folgen des Durchfallens fast aller Novitäten zweier Jahre auszuhalten. Wohin der gegenwärtige Zustand führen muß, ist nicht schwer zu prophezeien, nicht schwerer, als daß ein Bauer, der seinen Wald umhaut und verschleudert, seine Äcker nicht bestellt und vom Seinigen zehrt, ohne einzunehmen, abhausen muß. Wenn das Burgtheater nicht in allerkürzester Zeit mehrere Stücke von reißender und nachhaltiger Zugkraft erhält, so wird die Zugkraft des Repertoires bald nicht mehr tiefer sinken können.

Im Publikum klagt man auch, das Repertoire sei veraltet und darum reizlos. Wie steht es nun damit? Das ältere und alte Repertoire kann als gut verwaltet gelten, wenn man oft im Publikum

---

[1]) Dr. Burckhard. D. H.

sagen hört: „Wenn nur wieder dies oder das Stück daran käme!“, wenn viele Leute auf jedes Stück warten, natürlich nicht vergebens warten. Ältere Stücke müssen seltener gegeben werden, als die dilettantische Kannegießerei meint, die glaubt, ein Theater pflege Schiller, wenn es ihn so oft als nur möglich spielt. Es ist also ein gutes Zeichen, wenn das alte Repertoire zwar annähernd vollständig erscheint, aber doch einen guten Teil des Jahres für das jüngere und frischere, der Zeit entstammende und ihre Muttersprache redende frei läßt.

Im Jahre 1891/92 waren nun von 283 Abenden nur 71, also ungefähr ein Viertel, mit Stücken besetzt, die höchstens fünf Jahre alt waren.

Dagegen waren im Spieljahre 1886/87 von den 288 Spielabenden 137, das ist nahezu die Hälfte, besetzt mit frischen, höchstens fünfjährigen Stücken.

Im letzten Spieljahre beträgt also das frische Element im Repertoire fast nur die Hälfte dessen, was es 1886/87 ausmachte. Folglich ist auch diese Klage des Publikums begründet.

Die Ursache der Repertoirenot des Burgtheaters ist, wie nachgewiesen, der Mangel an zugkräftigen Novitäten. Eingeschüchtert durch die lange Reihe von Durchfällen, auf die sie zurückblickt, will es die Direktion mit Novitäten nicht mehr so recht wagen. Sie verlegt sich aufs Warten, ob ihr nicht doch endlich eine in den Schoß fällt. Inzwischen aber sucht sie die fehlenden Novitäten durch „Reprisen“ zu ersetzen. Und was für Reprisen! Ergraute und halb ausgediente Repertoire-

stücke des alten Hauses werden hervorgesucht und ungefähr wie Novitäten behandelt. Die „Gönnerschaften“, die „Fesseln“, die „Königin von Navarra“, „Umkehr“ usw. Das wahre letzte Aufgebot! Die genannten Stücke sind ohne Zweifel nicht so schlecht und veraltet, als die Kritik sie zu machen liebt, aber in die Linie gehören sie nicht. Man macht sie tot, wenn man sie, wie dies heute geschieht, zwingt, alles, was noch an Zugkraft in ihnen ist, herzugeben. Durch eine so betriebene „Ergänzung“ des konstanten Repertoires macht man dieses nicht reicher, sondern ärmer. Stücke, deren Konstante kaum zwei ist, erscheinen fünfmal jährlich oder öfter auf der Bühne. Die Übertragung der Repertoirereste des alten Hauses, verspätet nachgeholt, soll die fehlenden Novitäten ersetzen, deren reißende Zugkraft das ganze Repertoire zu tragen vermag.

Ebenso schlimm wird anderen Stücken mitgespielt. Bei einer ganzen Reihe längst konstant gewordener Repertoirestücke schnellt die Aufführungsziffer in den letzten Jahren über die Konstante hinaus. Das Publikum wird ihrer satt bis zum Ekel. So der „Veilchenfresser“, der „Bibliothekar“ [1]), der „Hexenmeister“, die „Goldfische“, der „Hüttenbesitzer“, „Fromont jun. und Risler sen.“, „Krieg im Frieden“, „Die Tochter des Herrn Fabricius“. Sie erschienen im Jahre 1891/92 der Reihe nach je sechs-, sieben-, fünf, fünf-, sieben-, drei- und fünfmal. Dagegen bleiben andere Re-

---

[1]) „Bibliothekar“ 1893 bis 1898: 4, 4, 3, 3, 5, 6.
Anm. d. Red. der „Wage“.

pertoirestücke ganz oder fast ganz liegen. So z. B. „Die Fremde“, „Esther“, „Der zündende Funke“, „Scylla und Charybdis“, „Der Schierling“, „Das Fräulein von Seiglière“, „Leben ein Traum“, dann „Dame Kobold“, „Oedipus“, „Coriolanus“, „Fechter von Ravenna“, „Sohn der Wildnis“, „Denise“, „Georgette“, „Feodora“, „Vater und Sohn“, „Unter vier Augen“, „Ein Tropfen Gift“, „Die Makkabäer“, „Die Braut von Messina“, „Graf Essex“ usw.

Über die Art und Weise der jetzt geübten Rollenbesetzung wird im folgenden Abschnitte gehandelt werden. Hier genüge es an dem Nachweise, daß es keinen Grundsatz reeller Repertoireverwaltung gibt, gegen den jetzt nicht zum Unheile des Burgtheaters systematisch gesündigt würde.

„Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! Schuldig!“

Man übersieht und begreift offenbar die Situation des Theaters nicht, man spürt sie nur, empfindet den Druck momentaner Verlegenheiten, weicht ihm durch irgend ein momentan wirkendes Auskunftsmittel aus, das die Sache noch schlechter macht, flickt von Woche zu Woche das Repertoire zusammen, bei dessen Anblick einem Theatermann oft das Herz im Leibe hohnlachen muß, und wartet im übrigen auf einen rettenden Glücksfall. Wohin soll das führen? Soll das Burgtheater wirklich zu Grunde gehen?

II.

Das Schauspieler-Ensemble.

Das echte Burgtheaterpublikum besucht alle Stücke nur dann, wenn sie gut gespielt werden,

und einen großen Teil derselben überhaupt nur deshalb, weil sie gut gespielt werden.

Jene, die sich in dem Mißverständnisse gefallen, das moderne Theater für eine vorwiegend literarische Anstalt zu halten, pflegen das Publikum um dieses selbständigen Interesses willen zu schelten, das es an der Darstellung nimmt. Mit Unrecht. Der ideale Zustand ist freilich, wenn Stück und Darstellung auf gleicher Höhe stehen, so daß der Genießende gar nicht daran denkt, den Genuß an der Darstellung von dem am Stücke zu sondern. Wenn es aber aus vielen Gründen nicht möglich und nicht einmal wünschenswert ist, daß täglich in seiner Art Vortreffliches gespielt werde, so ist es nur erfreulich, wenn das Publikum darauf besteht, daß täglich vortrefflich gespielt werde. In seiner Art Vortreffliches, habe ich gesagt. Es gibt aber Arten, leichtgeschürzte, oberflächliche, denen Vortrefflichkeit zuzugestehen dem ästhetischen Pedanten, der sich in deutschen Landen so gerne die Rolle des Kunstsinnigen anmaßt, sehr schwer fällt. Solche Werke nehmen sich allerdings gedruckt übel aus; sie gehören nicht zur „Literatur“, höchstens wenn sie einige Jahrhundert alt geworden sind. Glücklich der Privatdozent ferner Jahrhunderte, der sich durch eine kritische Ausgabe von „Krieg im Frieden“ zum „Außerordentlichen“ emporschwingen wird! So lange aber diese Sommervögel leben, leben sie durch die Darstellung. Ihr Wert besteht darin, schauspielerische Darstellungen von wirklichem Kunstwerte zu ermöglichen. Die lange Lebensdauer solcher Erzeugnisse im Burgtheater ist hervor-

gebracht durch den Reiz der Darstellung, den viele immer wieder gerne auf sich wirken lassen.

Unter diesen Umständen ist es klar, daß ein wesentlicher Teil der Zugkraft des Repertoires in der Besetzung der einzelnen Stücke liegt. Wurde uns im ersten Abschnitt einleuchtend, daß gegenwärtig im Burgtheater schon durch ein allen ökonomischen Gesetzen einer gesunden Repertoireverwaltung widersprechendes Gebaren die Zugkraft des Repertoires im ganzen empfindlich geschwächt ist, so ist hinzuzurechnen die Schwächung dieser Zugkraft durch die Verschlechterung der Darstellung fast aller Stücke.

Die richtige Abschätzung der Zugkraft eines Schauspielers ist eine sehr heikle Sache. Sie ist nicht ausschließlich bedingt durch den künstlerischen Wert seiner Leistungen, sondern sie hängt auch ab von den Rollen, für die er durch sein Talent und seine Persönlichkeit bestimmt ist. Herr Arnsburg zum Beispiele bot bisweilen Leistungen ersten Ranges, und doch dürfte nur selten jemand ins Theater gegangen sein, um Herrn Arnsburg in einer bestimmten Rolle zu sehen. Diese positive, energische Zugkraft geht aus von den Darstellern der Hauptrollen eines Stückes. Damit sie zur Geltung komme, ist erforderlich, daß das Stück selbst Zugkraft übe, mindestens der Zugkraft der Darstellung, wenn es diese schon nicht mächtig fördert, nicht entgegenwirke; ferner beruht die volle Zugkraft der Hauptrollen auf der künstlerisch vollendeten Darstellung der „Nebenrollen“, auf dem guten „Ensemble“, wie man sagt. Das sicherste Zeichen, daß jemand etwas vom Theater versteht,

ist, daß er bemerkt und anerkennt, wenn Nebenrollen, namentlich undankbare, gut gespielt werden. Der Laie, auch wenn er zufällig Theaterkritiker ist, empfindet das nur an der starken Wirkung im Ganzen, die er dann ausschließlich den Darstellern der tragenden Rollen zuschreibt. Die Güte des Ensembles hängt ebensosehr oder noch mehr von der künstlerischen Leitung ab, als von der Begabung der Schauspieler. Diejenigen Schauspieler, die sich nicht so wie die Protagonisten zum Aufbieten aller Kräfte gespornt fühlen durch den ihnen persönlich geltenden Beifall des Publikums, bedürfen anderer Hilfen, um ihr Bestes herzugeben. Der das Stück inszenierende Direktor muß es ihnen abgewinnen; seine, des Sachverständigen, Anerkennung muß ihnen den Beifall des Publikums und das Lob der Kritik ersetzen; der Direktor muß ihrem guten Willen, der oft ziemlich ratlos vor der Rolle steht, das künstlerische Ziel zeigen, dessen Erreichung das Gelingen des Ganzen fördert und oft sogar bedingt. Jeder Schauspieler muß an seinem Platze das sichere Gefühl seiner Notwendigkeit haben; darin ruht seine Ehre. Fühlt er es nicht in sich, wird es ihm nicht immer wieder von dem, der ihn verwendet, zum Bewußtsein gebracht, so sinkt er vom Künstler zum Handwerker herab, der spricht und agiert, was er zu sprechen und zu agieren hat, und dann fortgeht, um von dem zu leben, was das Schauspielergewerbe ihm einbringt. Man bedenke, daß man zum Darsteller von Nebenrollen gemeiniglich durch Verfehlen dessen, was der jugendlich glühende Ehrgeiz erstrebte, herabsinkt, oft sogar von der schon erklommenen Höhe.

Resignation ist das Grundgefühl der Deuter- und Tritagonisten. Im geheimen fühlen sie sich zu weit mehr befähigt, als das ist, wozu man sie zuläßt; sie bedürfen daher starker eigener moralischer Kraft und fortreißender moralischer und künstlerischer Hilfe von oben, um nicht verbittert und verdrießlich zu verwahrlosen, um, da sie selbst kein Ganzes sein können, als dienende Glieder einem Ganzen sich anzuschließen.

Das Ensemble ist vorwiegend Werk des Direktors. Seine Wichtigkeit ist so groß, daß es bis zu einem Grade, den man nicht für möglich halten sollte, die Wirkung der Darstellung der Hauptrollen steigert; selbst wenn die Darstellung derselben keine vollgültige ist, kann sie, vom Ensemble getragen, vom Publikum für eine solche genommen werden. Es gibt Theater, in denen der Direktor mittels seiner Schauspieler alle Rollen spielt. Dazu sind freilich nötig Schauspieler ohne ausgeprägte künstlerische Individualität. Das Burgtheater im Gegenteile beruhte immer auf Individualitäten, denen auch der kräftigste Direktor die Monotonie seines eigenen Ich nicht aufzuzwingen vermag, wie dies Laube im Stadttheater zu Zeiten gerne gewollt hätte. Aber wenn es auch gut ist, daß der Direktor seinen Künstlern gegenüber sich selbst nicht ganz durchsetze, so muß doch ein Drang da sein, sich durchzusetzen, der bei den Nebenrollen näher zum Ziele kommt, als bei den Hauptrollen...

Der Kern von Künstlern allerersten Ranges in dem zahlreichen, jetzt 56 Köpfe zählenden Schauspielerpersonal des Burgtheaters ist mit den Jahren sehr zusammengeschmolzen, und nicht wenige unter

diesen wenigen sind alt. Eine namhafte Zahl von Stücken kann in den entscheidenden Rollen, in denen die schauspielerische Zugkraft des Stückes ihren Sitz hat, nicht mehr mit wirklich ersten Kräften besetzt werden. Vielleicht würde die öffentliche Meinung mehr beliebte Schauspieler des Burgtheaters für solche ersten Ranges erklären, als dies der besonnene Beurteiler tun muß, dem es um eine wahre Schätzung der lebendigen Kraft des Theaters zu tun ist, wie sie sich, ohne alle Illusion gesehen, darstellt. Die Illusion aber, getragen von Gewohnheit, Glauben und Liebe, läßt dem Publikum die Träger anerkannter Künstlernamen anders erscheinen, als sie sind, anders, als sie demjenigen vorkommen, der sie sieht, ohne sich im Banne der die Illusion erzeugenden Ursachen zu befinden. Das, was ein Schauspieler einmal *war*, bleibt für das Wiener Publikum lange als Vision, als Idol stehen, nachdem er ein anderer geworden ist, leiblich verfallen, manieriert, Routinier. Es ist gut, daß das Publikum nicht nur *sieht*, sondern auch *halluziniert*. Die Kunst ruht ja auf der Phantasie, und gerade das theatralische Kunstwerk entsteht als subjektives Erlebnis durch die persönliche Beziehung und Fühlung zwischen *diesem* Publikum und *diesen* Schauspielern; der Uneingeweihte von draußen, gewohnt, seinen Kunstgenuß anderen Schauspielern zu danken, teilt dieses Erlebnis nicht; er wundert sich nicht selten, im geheimen enttäuscht, über die Befriedigung, die um ihn her aufrichtig empfunden wird. Darum ist das *subjektiv* Vortreffliche, das ja immer einen objektiv guten Kern haben muß, nicht zu verachten.

Aber es ist vom Übel, wenn es stark überwiegt auf Kosten des objektiv Vortrefflichen, das auch den nicht schon Voreingenommenen und Gestimmten künstlerisch überwältigt. Schon seit Jahren, glaube ich, hatte das Publikum im Burgtheater oft die subjektiven Eindrücke und Genüsse eines Spieles, das viel besser war, als dasjenige, das sich tatsächlich auf der Bühne zutrug. Die Täuschung spinnt sich lange fort, ja sie löst sich für manche niemals ganz auf. Aber — etwas in einem begabten Publikum ist klüger, als sein Kopf und sein Mund. Dieses Etwas, dieser stumme Instinkt verlangt, ohne es zu wissen, nach objektiv Vortrefflichem; die subjektiven Genüsse können ihm dieses nicht ganz ersetzen. Wie mich dünkt, wurde früher im Burgtheater im ganzen objektiv besser, allgemein gültiger gespielt. Schmilzt das blühende Fett der Lokalillusion weg, dann bleibt von manchem Vortrefflichen nur ein Teil seines Wertes übrig, von den vielen Vortrefflichen nur wenige. Diese wenigen sind das Herz des Burgtheaters, der Sitz seiner Seele und Macht. Dieses Herz war früher viel größer; es ist sehr klein geworden, zu klein, um das Ganze zu beseelen. Es hat den Anschein, daß jene Künstlerrace, die den Begriff „Burgtheater" in die Welt bringen konnte, im Aussterben ist.

Schon als der jetzige Direktor sein Amt antrat, konnten viele Stücke nicht mehr vollwichtig besetzt werden. Die großen tragischen Rollen Shakespeares werden, mit verschwindenden Ausnahmen, mittelmäßig gespielt; in wenigen Jahren werden die großen tragischen Frauengestalten nicht mehr dargestellt werden können. Dann wird das schon jetzt

verfallende klassische Repertoire vernichtet sein. Das tragische Charakterfach ruht auf einem Augenpaar. Die geistreiche Salondame hat keine Vertreterinnen allerersten Ranges. Wer kann heute die Herzogin von Marlborough im „Glas Wasser“ spielen?

Vor drei Jahren konnte man sagen: das Künstlerpersonale besteht aus einer ganz kleinen Gruppe von Schauspielern, die vortrefflich *sind*, und einem Häuflein solcher, die für vortrefflich *gelten*, und aus einer namhaften Anzahl von Schauspielern, von denen, unter Anerkennung hoher Durchschnittsbegabung das oben über die Deuter- und Tritagonisten Gesagte gilt. Zum Teil wirkte in diesen, bis hinab zur Komparserie, die gute künstlerische Führung früherer Zeiten nach.

Jeder Gerechte muß zugestehen, daß selbst bei sinnreichster und feinfühligster Verwertung der vorhandenen Kräfte schon damals eine große Anzahl von Stücken, namentlich klassischen, nicht annähernd vollkommen gespielt werden konnte. Einem Direktor von großer künstlerischer Kraft mochte es gelingen, durch Inszenierung und Einstudierung einen plausibeln Anschein vollkommener oder mindestens sehr guter Darstellung zu erzeugen, der die Menge und vielleicht die Kritik täuscht, aber den Erzeuger dieses Anscheines, der nach Echtem verlangt, zwar freuen, doch nicht täuschen kann. Solche Vorstellungen waren zum Beispiel „Gyges und sein Ring“ und „Die Jüdin von Toledo“, zum Teil auch „König Lear“. Besser stand es um das Lustspiel.

Bezüglich des Personales hat jeder Direktor *zwei* Aufgaben zu erfüllen:

Erstens die Verwertung des vorhandenen

Künstlerensembles. Ziel: möglich vollendete Darstellung sämtlicher Stücke des Repertoires.

Zweitens die Sorge, ein gleichwertiges Ensemble für die Zukunft zu erzeugen. Ideales Ziel: daß durch das Altern und Sterben der gegenwärtigen Künstler das Ensemble im ganzen nicht weniger vollständig und vollkommen werde.

Wie aus dem oben Gesagten erhellt, stellt sich diese Aufgabe als eine brennende dar, deren Lösung, wofern sie nicht immer schwieriger und schließlich unmöglich werden sollte, keinen Aufschub erleiden durfte. Die Mittel, das Ensemble zu erhalten und fortzupflanzen, sind der Natur der Sache nach von dreierlei Art.

Erstens das Engagement fertiger Künstler für entstandene oder vorhandene Lücken, die sich nach einem Assimilationsprozesse dem bestehenden Ensemble einfügen.

Zweitens das Engagement von jungen Anfängern, die im Burgtheater zu Künstlern herangebildet werden.

Drittens das mit dem Älterwerden der Künstler gleichen Schritt haltende Überleiten derselben in andere Rollengebiete, die Leitung der Entwicklung der Künstler. Hier berührt sich die Lösung der zweiten Aufgabe mit der ersten.

In seiner älteren Zeit, bis zum Abschlusse der Periode vor Laube, bediente sich das Burgtheater vorwiegend der ersten und dritten Methode. Man berief fertige Künstler und führte die Entwicklung der vorhandenen.

Für die erste Methode ist aber erforderlich, daß anderswo tüchtige, Wien und dem Burgtheater

assimilierbare Künstler gezogen werden. Das war bis etwa Mitte dieses Jahrhunderts der Fall, so lange eben in deutschen Landen die mächtige schöpferische Bewegung der Schauspielkunst, welche mit dem Entstehen der modernen deutschen Literatur gleichzeitig war, nachwirkte. Namentlich Hamburg war die Brut- und Zuchtanstalt für das Burgtheater. Schon Laube aber nahm mehr und mehr zur zweiten Methode seine Zuflucht, erzog sich seine Künstler selbst. Einige der Besten des heutigen Burgtheaters sind von ihm gebildet, im Burgtheater und durch dasselbe zu Künstlern geworden. Damit diese Methode möglich sei, ist mancherlei notwendig. Vor allem ein Direktor von außerordentlicher künstlerisch-pädagogischer Kraft; dann ein geschlossenes, dem Neuling seine Art unwiderstehlich aufzwingendes Ensemble; endlich ein Publikum mit sicherem und ausgeprägtem Kunstgeschmack. Auf eine Kritik von wirklich erzieherischem Wert ist nur ausnahmsweise zu hoffen. Heute wird nirgends in Deutschland eine Schauspielkunst gezogen, welche dem durch die Pflege eines Jahrhunderts gestalteten Kunstgeschmacke des Wiener Burgtheaterpublikums entspräche[1]).

Soll das Burgtheater bleiben, was es ist, so muß ein mit unerschöpflicher, kunstpädagogischer Kraft ausgestatteter Mann im Hause selbst Burgschauspieler züchten; dieser Mann muß den Rest

[1]) Das gilt nicht mehr ganz für die Gegenwart. Der platte und aufdringliche Realismus des modernen deutschen Schauspielstyls zeigt sich jetzt vielfach gemildert und veredelt zu einer diskreten Natürlichkeit, wie sie Wesen und Geist des alten Burgtheaters war. Anm. d. Verf.

echten Burgtheaters, der noch vorhanden ist, zu gesteigerten letzten Leistungen spornen, an denen dem Nachwuchse noch das Licht aufgeht, was eigentlich von ihm gefordert wird.

Diese schwierige Operation der Wiedererzeugung des Burgtheaters in letzter Stunde hat die jetzige Direktion durchzuführen. Laube hatte ähnliches zu leisten. Aber damals war noch mehr und Zeugungskräftigeres übrig vom alten Ensemble, zu welchem Schreyvogel den Grund gelegt hatte, als heute vom Ensemble Laubes, dem Dingelstedt später nur einige Juwelen einfügte, übrig ist.

Wie wäre nun die Sache anzufangen? Zu vermeiden sind zwei Dinge: erstens, daß der Kern echten alten Burgtheaters durch die Masse von Anfängern, deren Spielweise dem Burgtheater widerspricht, und die eben diszipliniert werden sollen, aufgelöst werde, statt die junge Masse zu veredeln. Zweitens, daß das Schulen und Erziehen der jungen Kräfte, welche, um Burgtheaterschauspieler zu werden, beschäftigt werden müssen, den Wert der schauspielerischen Leistungen des Theaters nicht andauernd tief unter das Minimum herabdrücken, welches das Publikum zu fordern ein Recht hat.

Das Burgtheaterpublikum, an das Beste gewöhnt, geht doch nicht ins Theater, um den Übungsvorstellungen einer Theaterschule beizuwohnen, und eine namhafte Reihe von Vorstellungen neuerer und neuester Zeit steht tatsächlich ganz oder teilweise nicht viel höher.

Das Menschenmaterial aber, dem die jetzige Direktion die Pforten des Burgtheaters eröffnet

hat, ist ein hoffnungsloses, aus dem selbst ein Laube nichts zu machen vermöchte.

Die beklagte Verschlechterung der Darstellung eines großen Teiles des Repertoires ist die Folge der planlos und bis zur Stunde fast völlig resultatlos bewerkstelligten Versuches, ein neues Ensemble zu begründen. Die jetzige Direktion strengt sich an, das Beispiel Laubes nachzuahmen, allerdings unter vielfachen Mißverständnissen und Übertreibungen, sowie unter Verkennung des großen Unterschiedes der Sachlage, der darin begründet ist, daß Laube sein Erneuerungswerk beginnen konnte, als das alte Ensemble, wenn er es auch gealtert vorfand, noch im wesentlichen bestand und auf den Nachwuchs die unwiderstehliche Lehrkraft des Beispiels üben konnte. Denn nicht Laube allein hat die neue Künstlergeneration des Burgtheaters gemacht, die alte hat sie als ihre Nachkommenschaft erzeugt: Sonnenthal z. B. ist ein Abkömmling von Fichtner. Aber so wie heute das Repertoire nur erschöpft wird, ohne frische Zugkraft zu erwerben durch zündende Novitäten, so gab es in diesen drei Jahren nicht einen einzigen echten Erfolg eines einzigen neuen Schauspielers.

Bei einem mit einiger Beschleunigung durchgeführten Erneuerungswerk eines Schauspielerensembles kann es, falls nicht fertige Künstler zu Gebote stehen, ohne Verschlechterung der Darstellung nicht abgehen. Je überstürzter und tumultuarischer die Erneuerung angestrebt wird, desto fühlbarer wird die Verschlechterung ausfallen. So geschah es jetzt. Das Burgtheater wurde plötzlich überschwemmt mit Mediokritäten, welche

massenhaft in die Besetzung der Stücke eindrangen. Da bei dieser Prozedur das Ziel, die Heranbildung einiger Künstler von zweifellosem Burgtheaterwert, mit einziger Ausnahme des Herrn Römpler, nicht erreicht wurde, so ist das Ergebnis dieser drei Jahre nichts als eine systematisch durchgeführte, beinahe das ganze Repertoire durchdringende Verschlechterung der Darstellung. Diese trifft zusammen mit dem Sinken des Repertoires, so daß die starke Minderung des Theaterbesuches und der Massenabfall der Logenabonnenten völlig erklärlich wird.

Also eine Ursache des Verfallens der Vorstellungen ist die Masse neuengagierter minderwertiger Schauspieler, die stark ins Repertoire gebracht wurde, während es an einer führenden und schulenden Direktion gebrach[1]).

---

[1]) Die folgenden Betrachtungen, welche eine ausführliche Abschätzung der Zugkraft des Burgtheaterpersonales von 1893 enthalten, werden hier nicht mitgeteilt, da sie heute (1899) durch die Entwicklung, welche die Dinge seither genommen haben, überholt sind. Nur ein in ihnen ausgesprochener Gedanke von grundsätzlicher Wichtigkeit macht eine Ausnahme: man hat oft gewähnt, einen Künstler zu „ersetzen", die Lücke zu schließen, welche sein Verlust dem Ensemble gerissen hat, durch Aufteilung seines Rollenerbes an andere Künstler. So geschah es bei Meixner, Frau Gabillon usw. Doch sogar, wenn diese andern Künstler die zwischen ihnen aufgeteilten Rollen des Ausgeschiedenen ebenso gut spielen, wie dieser, hat das Ensemble doch die lebendige Kraft der unersetzlichen Persönlichkeit eingebüßt, ist um diese ärmer und einförmiger geworden. Fünfzig Rollen von fünf Künstlern vortrefflich gespielt. Wer die Geschichte des Burgtheaters von 1892 bis heute genau studiert, wird bemerken, daß gegen diese Grundregel ausgiebig gesündigt wurde. Anm. d. Verf.

Friedrich Nietzsche.

(Gestorben am 25. August 1900.)

Ein innerlich verunglückter, der Natur mißlungener Künstler, das war Nietzsche. Daher kommt sein Glanz, daran ist er zu Grunde gegangen. Darum sind auch seine Schöpfungen undurchdringlich für den geraden, klaren, logischen Kopf. Er spielte sich auf den ganz selbständigen Geist, der nur auf sich steht und ruht, nur aus sich schöpft. Aber gerade das war er nicht. Er war ein Verneiner, und jeder Verneiner ist ein Parasit dessen, was er verneint. Er lebt davon, wenn er ihm auch dadurch die Kraft stiehlt, so daß es absterben muß. Er lebt von fremden Gedanken, namentlich von den Gedanken Schopenhauers, er war nicht freier von ihm, als etwa ein Nachahmer. Nur daß der Nachahmer sein Werk ähnlich macht dem Werk, in dessen Bann er denkt und dichtet, während der Verneiner den Gegensatz, den Widerspruch zu dem fremden Werke, das ihn beherrscht, zu gestalten sucht. Für oberflächliche Augen gibt das den Anschein der Ursprünglichkeit und Selbständigkeit. Ich nenne solche Geister negative Nachahmer. Ihre Werke können nur verstanden werden, wenn man die Werke kennt, an welchen sich der Wider-

spruchsgeist des negativen Nachahmers inspiriert hat. Goethe sagt einmal: das ausgesprochene Wort erweckt den Gegensinn. Es gibt Menschen, welche nur die polemische Stimmung schöpferisch macht, ihnen Gedanken und Einfälle gibt. Sie werden sich ihrer eigenen Ansichten nur bewußt, wenn sie Gedanken vernehmen, die ihnen wider die Natur gehen, ihr Geist gibt nur Funken, wenn man ihn wider den Strich streicht. Für solche ist ein Buch, aus dem ein ihnen antipodischer Geist redet, Entladung, Erlösung, und oft sind solche Menschen so schwach und beeinflußbar, daß sie bei jedem Buche, das sie lesen, jedem Menschen, mit dem sie reden, jeder Gesinnung, jedem Streben, in die entsprechende antipodische Stimmung geraten. Diese ihre Schwäche deuten sie als Symptom ihrer starken, sich gegen jede äußere Einwirkung behauptenden individuellen Eigenart, während sie doch nur eine wunderliche Spielart sind jener geistigen und seelischen neurasthenischen Schwächlinge, die, ob sie wollen oder nicht, sich immer in den verwandeln müssen, mit dem sie gerade sprechen, der auf ihre sensiblen Nerven Eindruck macht, so starken Eindruck, daß sie die Art und Weise des anderen unwillkürlich mimisch kopieren. Diese Eigenschaft ist unter den Menschen nach meiner Erfahrung so verbreitet, als es die Schwäche ist. Ein großer Teil der Falschheit und Doppel- und Dutzendzüngigkeit, über welche geklagt wird, entspringt hieraus. Man ist z. B. mit einem Mann intim beisammen, der zu einem anderen im Verhältnis persönlicher und sachlicher Gegnerschaft und Feindschaft steht. Das Gespräch kommt auf diesen anderen

Mann. Unwillkürlich und unwiderstehlich suggeriert sich einem die Meinung und Leidenschaft des Menschen, den man vor sich hat, man sieht den anderen mit seinen Augen, legt seine Handlungsweise so schlimm aus, wie er. Etliche Tage nachher kommt man mit dem anderen zusammen, und da bemächtigt sich eines die Empfindung, daß dieser recht hat, und aus dieser Empfindung heraus, verstärkt durch die starke Menschenneigung, demjenigen zu gefallen, mit dem man spricht, läßt man sich wohl zu Indiskretionen verleiten, zu welchen einem das vor drei Tagen geführte Gespräch mit dem anderen über den anderen wertvollen Stoff gibt. Ein paar Tage nachher wiederholt sich das nämliche Spiel mit dem Ersten. Wenn sich nun die zwei Herren, zwischen denen „man" hin und wieder lief, wie in der Edda das Eichhorn Ratakörke an der Weltesche, zwischen dem Adler im Wipfel und dem Lindwurm an der Wurzel, jedem das Schlimme meldend, das der andere von ihm gesagt, schließlich versöhnen und sich aussprechen, dann läuft „man" Gefahr, in den schlimmsten Ruf zu kommen, für einen Achsel- und Zwischenträger, Ohrenbläser, ja, für einen boshaften Intriganten gehalten zu werden. Das ist wahrlich zu viel der Ehre. Zur echten Falschheit, Heuchelei und Intrige gehört Festigkeit, Selbstbeherrschung, Willenskraft. Dem armen „man" fiel es nicht ein, wie Shakespeares Jago oder Schillers Franz Moor, bei jedem der beiden Feinde bewußt die entgegengesetzte Rolle zu spielen, um die beiden zu verhetzen; er war nur, der Einwirkung starker Persönlichkeiten, Leidenschaften und Gedanken seiner je-

weiligen Partner erliegend, vielleicht zu seinem heimlichen Leidwesen, gezwungen, mit jedem ein anderer, dem Partner Kongenialer zu sein, und bei der Konfrontierung der beiden entgegengesetzten, ihm suggerierten Rollen mag er getrost beteuern, daß er immer sich selbst treu geblieben ist und das nämliche war, d. h. ein schwaches, locker in seinem Selbst wohnendes Insekt, das seine Natur zwingt, sich grün zu färben, wenn es auf einem grünen Blatte sitzt, und rot, wenn auf einem roten. Böse ist er noch lange nicht. Es gibt aber, wenngleich seltener, Menschen, die in komplizierterer Weise von der äußeren Einwirkung abhängen, die auf einem grünen Blatte rot werden und auf einem roten grün. Das sind die Widerspruchsgeister, für welche jemand die Formel gefunden hat: Ich kenne die Meinung des Gegners zwar nicht, aber ich widerspreche ihr. Solche Naturen reagieren mit ihrem Nein auf jede äußere Einwirkung. Beide Hänge spielen nicht nur im gesellschaftlichen Leben und in der Politik, sondern auch in Literatur und Wissenschaft eine wichtige Rolle. Daß gewisse Streitfragen niemals erledigt und abgeschlossen werden, hat oft weniger einen sachlichen Grund, sondern entspringt dem heimlichen Wirken dieser Kobolde, den beherrschenden Charakterzügen und Unarten der Menschen, welche die Wissenschaft treiben und ohne „abweichende Ansicht" alle Lebensfreude einbüßen würden.

Nietzsche scheint mir von diesem Schlage. Aus seinem geistigen Profil sticht denn auch kräftig die Eigenschaft heraus, die alle Menschen haben, denen Zustimmung zu fremder Ansicht und Art wider

die Natur geht: der Tick nämlich, sich dem anderen überlegen zu fühlen, das Bedürfnis, mit geistigem Hochmut auf ihn hinabzusehen, die Unfähigkeit, auch nur jene feine Unterwürfigkeit gegen ein fremdes Ich zu ertragen, die darin liegt, daß man annimmt, was er gedacht hat. Dieser Trieb, jeder Erscheinung gegenüber gedankenschnell einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus er auf sie von oben hinabsehen kann, geht bestimmend durch Nietzsches ganzes Denken. Er kehrte sich schließlich gegen sich selbst, der Nietzsche von heute mußte den von gestern „übersehen", wie der morgige den heutigen, bis dieser Drang Nietzsche schließlich zu solchen Verstiegenheiten des Gedankens emportrieb, auf welchen sich auch das schwindelfreieste Gehirn nicht halten kann, ohne umzukippen. Hier hat, wie ich schon jetzt andeute, die merkwürdige Konzeption des „Übermenschen" ihren Ursprung, zu welcher Nietzsche dialektisch auf dem Wege gelangte, daß er auf das gesamte Phänomen „Mensch" mit allem, was dazu gehört, hinabblicken wollte als auf etwas unter ihm Stehendes, Überwundenes. Daß dabei schließlich sein Denkorgan zu Schanden wurde, begreift sich. Die Denkweise eines Australnegers oder selbst eines „Mannes aus dem Volke" mit hochmütigem Mitleide von oben herab übersehen, dazu gehört nicht viel Philosophie, das trifft jeder halbwegs Gebildete und Aufgeklärte. Ja, es mag auch bei einiger geistiger Begabung und Anstrengung möglich sein, den Standpunkt eines Schopenhauer so zu überwinden, daß man ein Recht hat, ihn zu übersehen. Doch werden die Gedanken, die man denken muß, um hohe Gedanken anderer so unter

sich zu sehen, sie in ihrer bedingten Richtigkeit und Irrtümlichkeit lächelnd zu durchschauen, immer schwerer zu denken. Sie können dem Gehirne nur noch durch unnatürlichen Überreiz abgekitzelt werden. Nietzsche nun vermaß sich sogar, einen Standpunkt zu erklimmen, von dem aus er das Recht hatte, auf alles, woran Menschen überhaupt je geglaubt und festgehalten haben: auf Wahrheit, Sittlichkeit usw. so hinabzusehen, wie wir etwa auf den plumpen Fetischglauben des Australnegers, den wir vollkommen verstehen, ohne ihn zu teilen. Ein Geist, der das in Wahrheit vermöchte, für den, wie Nietzsche es sich anmaßte, die letzten und höchsten Gedanken der Weisesten unseres Geschlechtes nur abergläubische Einbildungen und kindische Auslegungen mißverstandener Tatsachen wären, könnte kein Mensch mehr sein, er wäre der „Übermensch", der alles Menschliche aus der geistigen Adlerperspektive überblickte. Diesem Standpunkte, der alles Menschliche versteht und nichts Menschliches teilt, der, wie eine hohe Bergspitze ein Gewittergewölke, alles Menschliche überragt, glaubte sich Nietzsche philosophierend zu nähern. Ich bin überzeugt, daß sein letzter Versuch, Gedanken zu fassen, durch die er noch das Feinste und Kühnste überwand, das sein Gehirn zu denken vermochte, sein Umschlag in den Wahnsinn war. Wie erschütternd nach solchem verwegenen Ikarusflug über alles Menschliche empor die Klage des halb Verblödeten: „Mutter, ich bin dumm!" — Das Buch nun, in welchem Nietzsche in wunderlicher, schwer zu entziffernder Symbolik und Sprache diese letzte Philosophie niedergelegt hat, in welcher jeder bisherige,

auch höchste und freieste, aber immer noch menschliche Stand- und Gesichtspunkt gegenüber dem Phänomen Mensch und Leben endgültig überwunden sein soll, ist das Buch „Also sprach Zarathustra“, welches Nietzsche daher auch das tiefste Buch nannte, welches die Menschheit besitzt.

Doch greifen wir den Gedanken wieder auf, dessen Verfolgung uns zu diesem orientierenden Überblick über Nietzsches Philosophie, oder richtiger, zu diesem flüchtigen Anblick ihres meistens in Wolken gehüllten Gipfels, geführt hat. Es ist sein Widerspruchsgeist, der Hang, sich allem, was ihm zu imponieren droht, schleunigst durch die Art, wie er es auffaßt und deutet, überlegen zu fühlen, der die Entwicklung seines Denkens bestimmt und seiner Philosophie Stoff und Gehalt gegeben hat.

Darum ist seine Originalität nur eine scheinbare, weil sie abhängig und beherrscht ist von den Werken und Dingen, die ihn zu seinen paradoxen Widerspruchsgedanken gereizt haben, wodurch es ihm möglich war, von oben anzusehen, zu verachten, zu verlachen, was ihm zuerst imponiert hatte.

Darum lassen sich auch seine Gedanken nicht in ein System bringen, weil sie nicht einheitlich aus seinem Kopfe gewachsen, sondern durch die mannigfaltigsten Anlässe, Bücher, Menschen, Dinge, Städte, Stimmungen usw. aus ihm geschlagen sind, rechte Marginalgedanken, wie sie wohl ein Leser, untermischt mit Ausrufungs- und Fragezeichen, auf die Ränder eines ihn anregenden Buches notiert. Bezeichnenderweise wurde denn auch der Aphorismus die Form Nietzsches. Von diesen Anlässen kommen Nietzsches Gedanken nie ganz los.

Bisweilen sieht man noch durch einen seiner Aphorismen hindurch den Anlaß, der Nietzsche diesen Gedanken entlockt hat, den genuesischen oder venezianischen Palast, der in seiner Phantasie das Bild eines Renaissancemenschen mit Herrenmoral geweckt hat, oder den deutschen Vergnügungsreisenden, der ihn an der Table d'hote durch seine plebejischen Gewohnheiten geärgert und zu einem flammenden Proteste gegen die moderne demokratische Gleichmacherei begeistert hat, oder eine Bergaussicht von einem Gipfel im Engadin, von dem aus er bei klarer, blauer Luft so das Menschengefilde zu seinen Füßen sah, wie er als Philosoph alles menschliche Denken und Leben geistig vornehm zu übersehen glaubte. Oft, wie gesagt, dämmern die Umrisse der Erlebnisse, die er in Form des durch sie entzündeten Gedankens festhielt, deutlich durch den Aphorismus hindurch, oft aber ist das aufreizende Erlebnis verschwiegen, nur der Gedanke steht da, in seiner Isolierung von dem individuellen Vorkommnis, das ihn in Nietzsche weckte, das ihn dem Leser erst auslegen würde, rätselhaft, reizvoll durch die subjektive lyrische Wahrheit, die er atmet, ärgerlich durch die Übertreibung, mit welcher ein momentaner, charakteristischer Eindruck maßlos verallgemeinert wurde.

Die Gedankenmasse, mit welcher ein Gehirn, das so von den Zufällen abhängt, äußeren und inneren, die ihm Einfälle entlocken, seine Bücher füllt, kann eine durchsichtige, innere, logische Struktur nicht haben; ihre Einheit besteht darin, daß all diese Einfälle eine gewisse geistige Familienähnlichkeit haben, durch welche sie sich, als einem

Kopf entsprungen, legitimieren. Dabei bekunden sie in ihrer Totalerscheinung ebenso anschaulich die innere Zusammenhangslosigkeit der Gegenstände und Erlebnisse, durch welche, wider welche sie von Nietzsche gedacht sind.

Ich will einige der Gedankenerreger aufzählen, denen Nietzsche seine Einfälle verdankt:

Die antike Tragödie, die Schopenhauersche Philosophie, Richard Wagner, Richard Wagner noch einmal, die Schopenhauersche Philosophie noch einmal, der moderne deutsche Bildungsphilister, die moderne Philanthropie, die utilitarische Moralphilosophie, das Christentum, der Principe des Machiavelli, der Anblick altitalienischer Palazzi, die demokratische Gleichmacherei, einige ruchlose Renaissancemenschen nach dem Schlage Cesare Borgias.

Zu den allermeisten dieser Gedankenerreger steht Nietzsche in einem polemischen Verhältnisse, der übrigen bedient er sich als Bundesgenossen gegen die bêtes noires.

Dabei aber reißt nie das Band polemischer Abhängigkeit zwischen ihm und den Gegnern, weshalb er eben nie zum selbständigen Schaffen kommt.

„Solche Menschen haben keine Ruh',
Solang' sie Jemand größer sehn, als sich",

läßt Shakespeare Cäsar von Cassius sagen. Das paßt auf Nietzsche, der Kitzel, sich darüber zu fühlen, beherrscht ihn. In seiner Philosophie nennt er das den Willen zur Macht. Dieser Kitzel trieb ihn zuerst zu Schopenhauer und zu Richard Wagner. Denn beide waren große Verächter ihrer Zeitgenossen, auf welche sie souverän niederblickten. Als junger

Mensch geht man gerne öffentlich Arm in Arm mit solchen Größen, um an diesem Hoheitsgefühl über der Menge teilzunehmen. Das tut der Eitelkeit wohl. Dann aber trieb der nämliche Kitzel Nietzsche von seinen Meistern weg auf einen Standpunkt, von dem aus er auf sie herabblicken durfte.

Der Kniff, durch welchen Nietzsche sich den Triumph des „Übersehens“, des „von oben herab“ verschaffte, ist im Grunde ziemlich einfach, so daß der jüngste, grünste Fant ihn spielend erlernt. Die neueste Jugend ist ja auch so unglaublich überlegen! Er vermeidet die sachliche, logische Widerlegung. Dafür faßt er die Sache persönlich, psychologisch, physiologisch. Was muß das für eine Art Mensch sein, der diesen Gedanken, diese Theorie verficht, diese Moral predigt, diese Kunst übt? Welcher seelische Zustand, welches Leiden, welche Leidenschaft, welcher Wille steckt da dahinter? Dieser Mensch lehrt duldende Demut? Das ist sicher ein Feigling und Schwächling, der seine Feigheit und Schwäche als „Tugend“ an den Mann bringen möchte, sein Nichtkönnen zum Nichtwollen umlügt. Das ist der Typus seines Verfahrens. Die psychologische Auslegung ist seine Waffe. Daß er sich ihrer mit raffinierter Geschicklichkeit bedient, sei nicht geleugnet, aber das Verblüffendste Nietzschescher Kritik verschwindet doch, wenn man einmal diesen Trick kennt. Er ist doch etwas billig, und beinahe immer sind die betreffenden psychologischen Hypothesen nicht erweisbar.

In diesem Gedanken liegt ein Schlüssel zu Nietzsche und zugleich ein Mittel, das gegen seine Zauber feit. Die Grundzüge der Nietzscheschen

Philosophie sind Überbietungen und Verneinungen der Schopenhauerschen. Schopenhauer bezeichnet als Wesen der Welt den Willen zum Leben. Nietzsche setzt (Jenseits von Gut und Böse) statt dessen Wille zur Macht. Schopenhauer stellt den Gegensatz von „Erscheinung" und „Ding an sich" auf. Nietzsche sagt, es gibt nur Erscheinung. Schopenhauer bezeichnet als Grundphänomen der Moral das Mitleid. Nietzsche leitet die Moral aus der Grausamkeit ab. Schopenhauer lehrt, daß der gewöhnliche Intellekt nur ein Werkzeug des Willens sei, diesem dazu dienend, sich das Leben zu erhalten; nur im Genie sei ein Überschuß an Intelligenz frei, das nicht den Zwecken des Willens, sondern der Anschauung ohne Willensinteresse dient. Nietzsche lehrt, daß auch das Genie keine Ausnahme macht. Schopenhauer sieht das Ziel des Lebens in der Erlösung vom Leben, durch Verneinung des Willens zum Leben, wie sie im Heiligen stattfindet, der dadurch Nirwana erlangt. Nietzsche sieht im „Heiligen", im „Asketen" die höchste Betätigung des Willens zur Macht in der widernatürlichsten, krankhaftesten Form. Das Ziel des Lebens ist nicht Nirwana, sondern intensivste Betätigung des Willens zur Macht durch Erzeugung des Übermenschen. Schopenhauer sieht in der Moral das wichtigste Phänomen der Welt, der allgemeine Egoismus ist der Grund seines Pessimismus. Nietzsche betrachtet die Moral als etwas, das überwunden werden muß, um den Übermenschen zu ermöglichen, der „jenseits von Gut und Böse" sein wird. Er behauptet, „daß alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubtier- und

Schlangenhafte am Menschen so gut zur Erhöhung der Spezies ‚Mensch‘ dient, als sein Gegensatz.“ Dem „Heiligen“ Schopenhauers stellt er als sein Ideal den Übermenschen vom Schlage Cesare Borgias oder Napoleons I. entgegen. Schopenhauer betrachtet Schmerz und Leiden als etwas, das zur Verneinung des Lebens berechtigt. Nietzsche setzt der pessimistischen, weltmüden Stimmung die dionysische entgegen, welche jauchzend und entzückt das ganze Leben mit seinen Leiden und seiner Bosheit bejaht.

Das Problem, welches das Herz der Nietzscheschen Moral bildet, ist das Moralproblem. Er geht nicht aus vom Dogma des absoluten Wertes der Moral, sondern prüft diesen Wert. Diese grundsätzliche Kritik des Wertes der Moral ist es, wegen dessen seine Philosophie für im höchsten Grade gefährlich gilt. Er spielt mit der Vision einer großartigen heroischen Persönlichkeit, von höchstem Genie, unüberwindlicher Kraft und Willensstärke, nachgebildet den großen, glänzenden Ruchlosen der italienischen Renaissance, welche sich jenseits von Gut und Böse fühlt, emanzipiert von der Moral, welche nur das geringe, zum Gehorchen geborene Volk in seinem Aberglauben als verbindlich betrachtet. Daß diese Vision, von Nietzsche mit glänzender Beredsamkeit gemalt, junge, unreife Köpfe verwirren kann, läßt sich nicht leugnen, doch dürfte sie nur dort schädlich und vergiftend wirken, wo der moralische Schaden ohnedies schon vorhanden ist. Nietzsche hat von einer eventuellen Verwirklichung seines Ideales nur eine sehr unklare Idee. Ich sehe darin mehr eine paradoxe Äußerung

6*

der Sehnsucht nach heroischen, großartigen Menschen, die einen über den widerwärtigen Anblick der wimmelnden, kleinen Mittelmäßigen trösten können, die sich in unserem nivellierenden Zeitalter in so erschrecklicher Weise vermehren und ihre tunlichste Vermehrung und ihr größtmögliches Wohlbefinden als Ziel und Sinn des Universums ausschreien, diesem Ziel und Sinn mit allen Kräften zu dienen, als die Verpflichtung eines jeden betrachten. Darum sagte Nietzsche, die Formel „das größte Glück der größten Zahl" errege ihm Übelkeit. Namentlich wer das politische Getriebe unserer Zeit ansieht, all die anmaßenden Nullen mit den großen Worten in den großen Mäulern, mit ihren widerlichen neidischen Katzbalgereien um jedes Klümpchen persönlichen Vorteils, mit ihrer ekelhaften Eitelkeit, ihrer empörenden Dummheit, ihren Lügen ohne Geist, ihren Schlechtigkeiten ohne Größe und Mut, den mag wohl der Wunsch beschleichen, daß irgend einmal eine große, unverantwortliche Katze jenseits von Gut und Böse hereinbreche und diesem Mäusefest ein jähes Ende bereite. Derartige Empfindungen sind in dieser Zeit, in welcher die prächtigen, großen Individuen auszusterben drohen und die Kleinen überwuchern, keinem fremd, dem die Würde der menschlichen Spezies am Herzen liegt. Mit innerem Grauen sah Nietzsche vor sich die Vision des ganz zahm, klein und mittelmäßig gewordenen „letzten Menschen", dem sich unsere Art zu nähern droht, wo einer so ist, wie der andere, keine Leidenschaft, kein Krieg im großen oder im kleinen den Frieden stört, schützend umfriedet gegen äußere und innere Gefahr. Das Herz wendet sich

ihm bei diesem Bilde. Da stellte er ihm das Ideal des Übermenschen entgegen. Er besann sich darauf, daß großartige Individuen nur in Zeiten gedeihen, die in keiner Weise dem philanthropischen Ideal entsprechen. So forderte er denn kühnlich die Bedingungen, unter welchen entstehen kann, was er ersehnte, vor allem also Beseitigung der hemmenden, das Wachstum des Übermenschen verkümmernden Moralschranken. Das ist nun lächerlich und pedantisch. Solche Übermenschen sind gekommen und werden kommen, wenn es an der Zeit ist. Wenn sie den Willen zu einem Werk eingeboren im Herzen tragen, das nur vollbracht werden kann mit Zertrümmerung der Moral, so werden sie die Moral brechen. Dafür aber vorher die Freiheit statuieren, ist lächerlich. Der Fall und der Mensch, für welchen ein Moralgebot nicht gilt, gehört nicht in den Moralkodex. Das Kriegsreglement schreibt unbedingte Befolgung des Befehles vor; es geschieht aber, daß einer das Theresien-Kreuz dafür erhält, daß er den Befehl brach; er kann aber auch, wenn die Sache mißlang, vor das Kriegsgericht kommen. So ist's in der Ordnung, im Kleinen wie im Großen.

Der Übermensch Nietzsches ist eine Demonstration ins Gesicht der übertriebenen Humanität unserer Tage.

Hamlets Geburtstag.

(1902.)

Unwissentlich leben wir in diesem Jahre über den bedeutsamen Tag hin, an welchem Shakespeare vor dreihundert Jahren den letzten Federzug an seinem Hamlet tat und ihm die endgültige Form gab, in welcher er 1603 zum erstenmal im Druck erschien. Schade, daß der Tag der Uraufführung im Globetheater vergessen und verschollen ist. Er wäre einer Feier wohl würdig, als der Geburtstag eines Phantasiegeschöpfes, das mehr Realität und Persönlichkeit in sich hat, als so mancher Mensch, der wirklich in Fleisch und Blut gelebt hat. Der Gedanke fällt uns zuweilen schwer, daß Hamlet niemals existiert haben soll, und dies verschuldet zum Teil die Lebhaftigkeit und Leidenschaft, mit der über Hamlets Charakter, die Ursachen und Motive seines Tuns und Lassens gestritten wurde und immer noch gestritten wird, ganz so, als ob er ein geschichtlicher Mensch wäre. In gewissem Sinn ist er es auch. Prinz Hamlet ist, wie Montaigne, Descartes, Raleigh und Bacon, seine „wirklichen" Zeitgenossen, einer der Erstlinge des modernen Menschen- und Geistestypus, dessen entscheidende Züge noch in dem Menschen des

20. Jahrhunderts zu erkennen sind und ihm die Familienähnlichkeit mit seinem gedichteten Ahnherren verleihen. In Hamlet wurde dieser Typus zum ersten Male, dramatisch gestaltet, auf die Bühne gestellt, mit seiner grübelnden Schwermut, seiner Sehnsucht und seiner Skepsis, seinem Humor und seinem Erkenntnisdrange, seinem starren Beruhen auf der angeborenen Individualität und seinen zwischen den extremsten Stimmungen hin und her schwankenden Nerven, der moderne Mensch mit all seinen inneren Widersprüchen, fühllos und überzart, dessen seelische Rätsel zu ergründen und auszuschöpfen seither die Literaturen aller europäischen Kulturvölker nicht vermocht haben, obwohl er einziger Gegenstand und Inhalt ihres Denkens und Dichtens war. Es wäre ein wundersames Geschäft, alle geistigen Wirkungen und Nachwirkungen genau zu verfolgen, die von Hamlet ausgehen. Goethe und Goethes Faust wären anders geworden, als sie sind, ohne Hamlet; Lord Byron ist als persönliche wie als dichterische Erscheinung nicht denkbar, wenn Hamlet nicht wäre; die psychologischen Offenbarungen, welche der russische Roman und das nordische Drama Europa gebracht haben, sind aus der Tiefe geholt bei dem Scheine des Lichtes, welches Shakespeare in Hamlet zuerst angezündet hat. An diesem Beispiele wird es klar, daß die ganz großen Dichter nicht nur das menschliche Leben beobachtend wiedergeben, sondern daß sie in ihren Gestalten der unklar ringenden Entwicklung ihr Ziel vorhalten, dem sie halb bewußt entgegenwächst. Shakespeare hat in Hamlet den modernen Menschentypus nicht aus dem Leben, wo er ihn

fertig vorfand, herausgegriffen und aufs Theater gebracht, sondern er hat diesen Typus wie ein selbständiger Gehilfe der schaffenden Natur selbst machen helfen. Hamlet hat die Menschen sich selbst gedeutet und hat bewirkt, daß sie nach seinem Muster arteten. Dies und noch vieles andere müßte bei einer ernstlichen Gedenkfeier der Geburt Hamlets gesagt werden.

Man muß sich fragen, was Shakespeare selbst gedacht haben mag, als er den „Hamlet" schrieb; ob er sich dessen ahnungsvoll bewußt war, welcher gewaltige Zukunftssamen, wie in Adams Lenden die ganze Menschheit, in seinem Geschöpfe ruhe. Natürlich ist mit dieser Frage nicht gemeint, welche „Auffassung" Shakespeare selbst von Hamlet gehabt haben mag, und ob seine Meinung sich wohl gar mit der Auslegung Goethes oder eines der Unzähligen gedeckt haben mag, welche dieses geistige Monument unter dem Flugsand ihrer Kommentare zu begraben drohen. Im stillen glaube ich, daß Shakespeare keine dieser Auslegungen billigen und die meisten nicht einmal verstehen würde. Ein großes Kunstwerk ist wie ein hoher Berg, in dessen Umriß die Menschen alles mögliche erblicken wollen, das Profil Ludwigs XVI., eine schlafende Griechin, die heilige Jungfrau. Was, das hängt davon ab, von welcher Seite und aus welcher Höhe sie den Berg betrachten, ob von unten, von oben, oder aus gleicher Höhe, und welche Ideen sie dabei im Kopf und daher auch in den Augen haben. Der Berg selbst ist nichts von alledem, was die Menschen in ihm sehen; er ist ein massives, körperhaftes Stück Natur, nicht eine einzelne aus der

unendlichen Zahl seiner möglichen flächenhaften Silhouetten. So hatte wohl auch Shakespeare von Hamlet entweder gar keine „Auffassung", oder alle auf einmal, denn er hatte die Sache selbst, das massive, unendlich-deutige Stück Natur, das aus ihm hervorgewachsen war, und das er, nicht einer Idee folgend, sondern unter dem Druck aller geistigen Gewalten seines Innern, so, wie es ist, niederschrieb.

Von diesen geistigen Gewalten sei nur eine erwähnt, nicht als ob sie just die wichtigste wäre, sondern weil ihrer oft nicht gedacht wird, und weil sie Shakespeare persönlich besonders nahe lag. Der Schauspieler in Shakespeare hat an Hamlet starken Anteil. Die Schauspieler hätten den allertriftigsten Grund, bei der Hamletfeier mitzuwirken. Nicht nur weil Shakespeare ihnen dankbare Rollen geschrieben hat, sondern weil er die moderne Schauspielkunst überhaupt erst erfunden hat. Im buchstäblichen Sinne. Denn eine mimische Kunst, wie seine Gestalten, und unter ihnen Hamlet in erster Reihe, sie voraussetzen, hat es vor ihm niemals auf Erden gegeben. Dadurch, daß er seine Dramen schuf, zwang er diese neue Schauspielkunst zu entstehen, welche die ganze leibliche und seelische Persönlichkeit in den Dienst der künstlerischen Aufgabe stellt, ein menschliches Individuum mit täuschender Naturtreue, in jeder momentanen Regung, die sich in Miene, Blick oder Ton verrät, lebendig zu verkörpern. Gewiß hat er die Idee zu dieser neuen Kunst, dem echtesten Erzeugnisse der Renaissance, der Entdeckerin des Ich auf allen Geistesgebieten, nicht allein aus sich selbst geschöpft; ein paar geniale

Kerle seiner Truppe, denen er's ansah, daß sie mehr und Besseres konnten, als das altenglische Schwulstdrama ihnen bot, haben ihn gewiß auch angeregt. „Der große Dramatiker und der große Schauspieler liegen in einer Wiege", hat Ludwig Speidel einmal zu mir gesagt oder irgendwo geschrieben. Dieses Wiegenfest der modernen Schauspielkunst, deren Vater Shakespeare ist, feiert man billigerweise zusammen mit dem Geburtstage Hamlets. Denn zahllose Anzeichen und Spuren in Hamlet beweisen, daß Shakespeare, als er ihn schrieb, mitten im besten Feuer des Erfindens der neuen Kunst war. Steckt doch im Prinzen selbst nicht nur ein guter Kritiker, sondern die Proteusseele des geborenen Schauspielers, und allerlei kuriose psychologische Fragen, die durch die Schauspielerei angeregt werden, kommen zur Sprache und verweben sich mannigfaltig mit dem Faden der Entwicklung. Meine persönliche Ansicht ist seit langem, daß viele Dunkelheiten und Seltsamkeiten in der Komposition Hamlets und im Charakter des Helden sich nur durch die Erwägung aufklären lassen, daß diese Tragödie die Übergangsform darstellt zwischen der blutrünstigen altenglischen Spektakeltragödie, die nur das rohstoffliche Interesse des großen Haufens reizt und befriedigt, und dem modernen Drama als seelenmalerischem Kunstwerk, welches zu seiner vollen Verwirklichung der neuen Hilfskunst bedurfte, die Bewegungen der Seele bis ins Zarteste mittels der Persönlichkeiten der Schauspieler zu versinnlichen[1]). Das Publikum dieses

---

[1]) Vgl. Alfred Bergers „Dramaturgische Vorträge" (1890) S. 132—167; „Studien und Kritiken" Wien 1896:

Dramas gehörte notwendig den Kreisen der verfeinerten Bildung an. In Hamlets Belehrungen an die Schauspieler meine ich das Echo von künstlerischen Anregungen zu vernehmen, die Shakespeare von hochgeborenen und hochgebildeten Gönnern zuweilen zu hören bekam, und die darauf hinausliefen, die Dramatiker und Schauspieler sollten doch einmal aufhören, schwulstredende und ungeheuerliche Taten verübende Popanze aufs Theater zu bringen, sondern die Menschen der Geschichte als Menschen zu schildern suchen, als Menschen wie sie selbst, die ja der Dichter des Hamlet am Wirtstische der „Meerjungfer" und vielleicht auch als bescheidener Zeuge ihrer politischen Diskussionen beobachten konnte.

Wäre uns nur, statt irgend eines großen politischen Ereignisses jener Tage, ein kleines Bruchstück aus solchen Gesprächen aufbewahrt, das irgend ein Tagebuchschreiber aufgeschrieben hätte, weil er gerade nichts Wichtigeres aufzuzeichnen hatte! Aber es scheint, daß kein glücklicher Fund das stumme Dunkel, in welchem Shakespeares Dramen geboren sind, jemals lichten wird. Sie gleichen auch durch diese Rätselhaftigkeit den Werken der Natur, deren Schöpfer allgegenwärtig in ihnen waltet, aber der menschlichen Wißbegier ewig unsichtbar und verborgen bleibt.

„Der Hamlet-Charakter als Erzeugnis der Schauspielkunst" 102 ff. und 244—261 ferner „Meine Hamburgische Dramaturgie" 1910, „Aphorismen zur Darstellung des Hamlet" 131 ff.
A. d. H.

Lichtenberg.

(Ein moderner Mensch im achtzehnten Jahrhundert.)

(1904.)

Georg Christoph Lichtenberg wurde am 1. Juli 1742 in dem Dorfe Oberramstädt bei Darmstadt als Sohn eines protestantischen Pfarrers geboren. In Darmstadt herangewachsen, bezog er die Universität Göttingen, an welcher er zuerst als Student, dann als Dozent und Professor der Naturwissenschaften bis zu seinem Tod am 24. Februar 1799 verblieb.

Lichtenberg war bucklig. Ein durch Unvorsichtigkeit seiner Wärterin herbeigeführter Sturz in frühester Kindheit zog ihm dieses Gebrechen zu, dessen er in seinen Aufzeichnungen zuweilen mit Heiterkeit erwähnt. Die Eigentümlichkeit, wohl auch Wunderlichkeit seines Geistes wächst zum Teil aus seiner von der Norm abweichenden Leiblichkeit. Unwillkürlich fühlt man sich versucht, die Tatsache, daß dieser Mensch, den Schopenhauer als das Muster eines Selbstdenkers bewunderte, der an Gedanken so fruchtbar war, daß er in gelegentlichen Scherzen Einfälle verschwendete, aus denen andere Bücher gemacht hätten, keine großen Schöpfungen vollendet hat, welche ihn in eine Reihe mit den

großen Dichtern und Denkern des vorigen Jahrhunderts stellen, mit der gewaltsamen Entstellung und Verkümmerung seines Körpers in Zusammenhang zu bringen. Vielleicht ist sein Geist, wie wir ihn heute kennen, auch nur eine knorrige, grillenhafte Verkrüppelung der reinen, geraden Urform, zu welcher er sich entwickelt hätte, wenn nicht eine dumme Kindsmagd das Gefäß hätte fallen lassen, in dem er lebte. Wäre Goethe mit einer verkrümmten Wirbelsäule Goethe geworden? Der Mutterboden, aus welchem Lichtenbergs Gedanken, Stimmungen und Einfälle wachsen, ist eine Hypochondrie, die ihn, wie es scheint, sein Leben lang nicht verlassen hat. „Ich habe die Hypochondrie studiert, mich so recht darauf gelegt", schrieb er in sein Tagebuch in dem Abschnitte, der unter der Überschrift „Charakter einer mir bekannten Person" von ihm selbst handelt. „Ich war zuweilen nicht imstande, zu sagen, ob ich krank oder wohl wäre", heißt es an einer andern Stelle. „Das schlimmste ist, daß ich in meiner Krankheit gar die Dinge nicht mehr denke und fühle, ohne m i ch hauptsächlich mitzufühlen. Ich bin mir in allem des Leidens bewußt, alles wird subjektiv bei mir..." „Ich sehe die ganze Welt als eine Maschine an, die da ist, um mich mein Leiden und meine Krankheit auf alle mögliche Weise fühlen zu lassen. Ein pathologischer Egoist! Es ist ein höchst trauriger Zustand!" Ein anderes Mal erwähnt er der drolligen Idee eines Freundes, „sich einen so dicken Kerl zu denken, der mit der einen Seite unter dem Pol und mit der andern unter dem Äquator wäre. Ein trauriges Leben! Aber ich habe doch wirklich

bei eiskalten Füßen zuweilen oben geschwitzt.“ Bezeichnend für die Hyperästhesie seiner Nerven ist der Satz: „Es tun mir viele Sachen weh, die andern nur leid tun.“ Ihm war als Lebensgefühl nicht ein ruhiges, verharrendes Befinden gegeben, sondern ihm war jeder Tag, jede Stunde, jede Minute anders, und oft kränklich, weh, unheimlich zu Mute. Zwischen dem Seelenleben und den vegetativen Funktionen unserer Körpermaschine sind bei gesunden, nervenfesten Menschen Isoliervorrichtungen eingeschaltet, die nur ausnahmsweise bei heftigen Aufregungen durchbrochen werden. Nicht so bei Lichtenberg. Die leiseste Erschütterung seines seelischen Gleichgewichtes störte die Funktionen seiner Physis, und die leiseste leibliche Störung wurde von seiner Seele als Gefühl gespürt, färbte und vergiftete ihre Gedanken und Empfindungen. Ja, sogar sein Gedankenreichtum hat etwas Krankhaftes, sein rastlos oszillierendes Gehirn läßt ihn keinen Moment in Ruhe. So unaufhörlich mit sich selbst beschäftigt, angestrengt und gequält, genießt er Pausen der Ruhe, der Erlöstheit von sich selbst mit einer tiefen Dankbarkeit, die, schlicht mitgeteilt, wie er sie seinem Tagebuch anvertraute, etwas Rührendes hat. „Man klagt so sehr bei jedem Schmerz und freut sich so selten, wenn man keinen fühlt. Unter die letzte Klasse von Menschen gehöre ich nicht. Wenn ich so ganz keinen Schmerz fühle, was zuweilen der Fall ist, wenn ich mich zu Bette lege, da habe ich diese Glückseligkeit so ganz empfunden, daß ich Freudentränen geweint habe, und dieser stille Dank gegen meinen gütigen Schöpfer machte mich noch ruhiger. O! Wer so sterben

könnte!“ Eine ruhige, ganz und gar nicht sentimentale Sehnsucht nach völligem Erlöschen des Seins redet bisweilen aus seinen Aufzeichnungen. Eine Individualität zu sein, bedeutet schon an und für sich eine beträchtliche Summe physischer Arbeit. Das macht müde und träufelt in die abendliche Schläfrigkeit einen Tropfen Todessehnsucht.

Diese Hypochondrie ist der dunkle Untergrund, von dem sich Lichtenbergs klare Weisheit, sein heller Humor, sein glänzender Witz abhebt. Sie hat ihn mir von Jugend an lieb gemacht. Wer jemals in Schmerzen gelebt hat, die nicht von äußeren Ursachen erregt sind, sondern aus dem Abgrunde des eigenen Nervenlebens unheimlich aufsteigen, der wird wissen, daß der Giftstachel solcher Schmerzen der Gedanke ist: So bin ich allein; das habe nur ich. Beichtet man diese fremdartigen inneren Zustände einem verständnisvollen Freunde, so bleibt doch immer als Kopf des Wurmes das Gefühl zurück, das Eigentliche, ganz Schreckliche daran habe ich weder gesagt, noch hat es der andere erraten. Lichtenberg gelingt es zuweilen, in diese trostlose Einsamkeit des melancholischen Hypochonders, durch seine Nerven Gemarterten Helle zu tragen. Man sieht: Dem war auch so ums Herz. Lichtenberg selbst schätzte solche Trostreiche. In diesem Sinne las er zum Beispiel die Psalmen Davids. Dabei hat sein Klagen nie etwas Ärgerliches, seine unausgesetzte Beschäftigung mit sich selbst entspringt nicht widerlicher Selbstaffenliebe, sondern wie ein Kind der Mutter beichtet er, was er in sich gefunden und gelitten, schlicht und ehrlich der Natur. Wundersame Funde genug hat Lichten-

berg in sich gemacht und sie in seinen Tagebüchern, dem Herbarium seiner Seele, gesammelt. Oft guckt der Naturbeobachter und Forscher dem hypochondrischen Selbstbeobachter über die Achsel. Der Gedanke einer auf Erfahrung gegründeten Wissenschaft von der Menschenseele, wie sie erst in unseren Tagen von nerven- und seelenkundigen Ärzten begonnen wird, war die gesunde Frucht seiner Hypochondrie. Seine Tagebücher sollten offenbar das Material zu einer Naturgeschichte seiner selbst aufbewahren. Nicht selten verzeichnet er seine Träume in diesen Büchern. Durch manche weht eigentümlich dichterische Stimmung. So in dem Traume, den er in der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1779 träumte; da sah er eine feurige Wolke unter den Plejaden am Nachthimmel hinfliegen, während die große Glocke zu Darmstadt läutete und er selbst auf die Knie sank, die Worte „Heilig, heilig" und so weiter sprechend.

Lichtenberg versäumt nicht, merkwürdige abergläubische Grillen, über welchen er sich ertappt hat, aufzuzeichnen. Solche spielen eine große Rolle in seinem Leben. Aus kleinen Vorfällen macht er sich Orakel, aus denen er auf Erfüllung oder Fehlschlagen seiner Hoffnungen schließt. Ob ein frisch angestecktes Licht ausgeht oder nicht, danach beurteilt er die Chancen seiner Reise nach Italien. Wenn er einen Nagel in die Wand schlägt, denkt er immer: Was wird geschehen, ehe ich ihn wieder herausziehe? Er glaubt nicht eigentlich an diese Dinge, sie sind Spielereien seiner Phantasie, aber in seiner inneren Diätetik bedeuten sie viel und einen Zug zum Mystischen verraten sie, der zu

seiner klaren, schier skeptischen Verständigkeit einen scharfen Kontrast bildet.

Auch niederträchtige Anwandlungen, die er in sich zu entdecken glaubt, schreibt er gewissenhaft auf. So gesteht er folgendes: „Ich fand oft ein Vergnügen daran, Mittel auszudenken, wie ich diesen oder jenen Menschen ums Leben bringen oder Feuer anlegen könnte, ohne daß es bemerkt würde, ob ich gleich nie den festen Entschluß gefaßt habe, so etwas zu tun, noch auch nur die geringste Neigung dazu verspürt, und bin sehr oft mit solchen Gedanken eingeschlafen." Lichtenberg ließ zuweilen die Vorstellungen, von denen sein Bewußtseinsfeld erfüllt und bewegt war, gewähren und sah ihrem Treiben ruhig zu, innerlich belustigt, wenn sie gar zu närrisches Zeug trieben, wenn Gedanken, die gar nicht zu einander paßten, wie Verheiratete Arm in Arm gingen oder wohl gar ein drolliger Einfall einer tiefsinnigen ernsten Idee wie ein Affe auf den Kopf sprang. Besonders auffällige und merkwürdige Verhäkelungen der spielenden Gedanken und Phantasmen notierte er. Er war offenbar zu hypnoiden Zuständen sehr geneigt, in welchen sich die Gedanken von dem, der sie denkt, loslösen und selbständig werden wie Traumgestalten. „Es denkt," sollte man sagen, wie man sagt „es blitzt", nicht „ich denke", ist einer seiner berühmten Aussprüche, der diesen Zustand getreu malt. Diese passiven Zustände waren jedenfalls diejenigen, durch welche ihm sein Kopf die erlesensten Genüsse schenkte. Denn dieser immer gequälte Mensch, der wahrscheinlich stets ein banges, ängstliches Spannungsgefühl im Leibe trug, dem

bald kalt, bald heiß war, der stets in seinem Innern dem monotonen Murmeln dunkler, trauriger Vorstellungen und unheimlicher Befürchtungen lauschte, war zugleich für Genuß, Freude, Behaglichkeit, ja lustigste Fröhlichkeit begabt, wie wenige. Er hat trotz Hypochondrie und Buckel von sich gesagt, wenn er sich ein Leben und eine Seele auswählen könnte, so wüßte er nicht, ob er ein anderes Leben und eine andere Seele wählen würde, als die er schon besaß. Ja, Munterkeit und Leichtsinn schreibt er sich zu.

Doch diese Kontraste, welche Lichtenbergs geistige Persönlichkeit durchkreuzen wie Sprünge, die sie bekam, als die Wärterin seinen Leib fallen ließ, machen ihn zu dem, was er ist, zum Humoristen. Ein Humorist ist niemals ein innerlich harmonischer Mensch. Das humoristische Farbenspiel entsteht durch das Ineinanderscheinen widersprechender Stimmungen, wie wenn es bei hellem Sonnenscheine regnet. Lichtenberg, wie so manche Humoristen, ist als Schriftsteller den Komikern der Bühne verwandt. Ihre Gabe, Lachen zu erregen, wurzelt meistens in etwas, das für sie selbst nicht zum Lachen ist. Sie sind oft gallige Melancholiker, wie Raimund, Nestroy, Matras, Meixner und andere, überhaupt haben nach meiner persönlichen Überzeugung die Komiker und Humoristen einen gar traurigen Stammbaum. Ihr Urahne ist nicht ein fröhlicher Mensch, der durch seine Lustigkeit die anderen erheitert, sondern der körperlich mißgeformte und geistig wunderliche Mensch, die von der Natur erzeugte Karikatur der menschlichen Gestalt und der Narr im pathologischen Sinn. In

Gebirgsorten spielt noch heute der Dorftrottel die Rolle des Lustigmachers für Jung und Alt, die sich an seinem närrischen Reden und Gebaren ergötzen, ihn zu ihrem Spaße necken und ärgern. Vor vierzig Jahren konnte man dies sogar noch in Ischl beobachten. Mit zunehmender Gesittung verschwindet der körperlich und geistig mißratene Mensch als Erreger von Gelächter, der an den Höfen der Vornehmen, sogar der Päpste, noch im 16. und 17. Jahrhundert nicht fehlen durfte, und an seine Stelle tritt der Mensch, der den Narren spielt, ohne es zu sein, der Hofnarr, der Komiker. Freilich wird ein Mensch, der Fähigkeit, Lust und Selbstwegwerfung genug besitzt, um diese Rolle zu spielen, um seine Person als Gegenstand des Gelächters preiszugeben, nicht eben ein geistig ganz normaler Mensch sein können. So zeigt auch der geistreiche und kluge Mensch, der den Narren nur spielt, so spielt, daß aus seinen scheinbaren Verrücktheiten und Ungereimtheiten verborgener Sinn herausblitzt, noch eine verdächtige Familienähnlichkeit mit seinem hirnkranken Urahnen. Wer Humoristen der Feder und der Bühne genau kennt, wird bestätigen, daß ihre vis comica häufig aus einer versteckten Abnormität ihrer Seele funkelt. Es ist kein Zufall, daß Komiker nicht selten als Paralytiker enden.

Auch Lichtenbergs Geist zeigt die typischen Züge des „Humoristen“, des Mannes, der seine Weisheit in die bunte Tracht querköpfiger Einfälle kleidet, allerdings zur Liebenswürdigkeit gesänftigt. Denn er war eine innerlich zahme Natur, ohne wilde oder gar wüste Leidenschaften, ohne

7*

die Grimmigkeit und Galligkeit, wie sie Lichtenbergs Vorbild, der Ire J. Swift, der berühmte Verfasser von „Gullivers Reisen in unbekannte Länder", hatte, ohne verhehlte Scheußlichkeiten auf dem Schlammgrunde seiner Seele. In Swift waren die Kontraste, die er in sich herumtrug, schärfer, unerhörter, grausamer, so daß sein Humor zynisch ist und sein Opfer mit der Unflätigkeit und Grausamkeit eines Satyr anfällt. Aber die scharfen Umrisse des Originals lehren uns die milderen, gemütlich deutschen Züge des Nachahmers richtig verstehen. Lichtenberg ist nicht nur Humorist. Er ist daneben auch philosophischer Denker, Seelenforscher und manches andere, doch liegt auch bei ihm der Hauptakzent seines Wesens auf dem Humor, und ohne einen, wenn auch noch so leisen Anflug von Humor ist nicht die ernsthafteste Bemerkung, die er niederschrieb.

Lichtenbergs Schriften sind von dreierlei Art: was er für das Publikum, was er für Freunde und was er für sich selbst schrieb. Die der ersten Gattung angehörigen Arbeiten, so feine und tiefe Gedanken darin verstreut sein mögen, sind heute größtenteils veraltet und nur noch für den Literaturforscher genießbar. Wenn Lichtenberg für das Publikum schreibt, gerät er ohne Rettung in den Modestil des Zeitalters und verliert seine Eigentümlichkeit. Nur was er, ohne an einen Leser zu denken, mit den nächstbesten Worten notierte, damit ihm der Gedanke nicht verloren gehe, das hat nach Inhalt und Form einen viele Modewandlungen überdauernden Wert. Sagt er doch von sich selbst: „Nachdem ich vieles menschenbeobachterisch und mit

vielem schmeichelhaften Gefühl eigener Superiorität aufgezeichnet und in noch feinere Worte gesteckt hatte, fand ich am Ende, daß gerade das das beste war, was ich ohne alle diese Gefühle so ganz bürgerlich niedergeschrieben hatte." In dem Handexemplare der Werke Lichtenbergs, das mir mein Vater hinterließ, fand ich diesen Satz mit Bleistift angestrichen. In der Tat ist in ihm ein letztes Geheimnis der Schriftstellerei ausgesprochen: Was man wirklich denkt und fühlt so unumwunden wie möglich zu sagen. Wer den Mut und die Aufrichtigkeit dazu aufbringt, wird unzähligen Menschen, nicht nur seines Zeitalters, aus der Seele sprechen. Lichtenberg äußert gelegentlich, daß die schlechten Schriftsteller einem Gegenstande gegenüber im Grunde das nämliche denken und emfinden, wie die außerordentlichen; nur darin liege der Unterschied, daß sie es für unmöglich halten, derlei zu schreiben oder gar zu drucken... Wer hat nicht schon beim Lesen eines als genial gepriesenen Buches das Gefühl gehabt, das hätte ich alles auch schreiben können, wenn ich gewußt hätte, daß man das schreiben muß, damit ein geniales Buch herauskommt. In den Aufzeichnungen, die Lichtenberg so gemacht hat, liegt seine Größe. Man darf von ihm behaupten, daß Gedanken, welche erst hundert Jahre nach seinem Tode die deutsche Spekulation zu beherrschen beginnen, schon in voller Klarheit seinem Geist erschienen sind, daß er im 18. Jahrhundert in seinem stillen Innern ein Mensch des zwanzigsten war.

Ludwig Lobmeyr.

(1904.)

Vor etlichen Wochen ging die Nachricht durch die Wiener Blätter, ein Komitee habe sich gebildet, das den 9. Mai 1905, den hundertsten Todestag Schillers, durch eine große Feier zu begehen beabsichtige. Alle Anstalten und Vereine, die Schiller mittelbar oder unmittelbar etwas zu danken haben, darunter das Ministerium für Kultus und Unterricht, die Gemeinde Wien, die Akademie der Wissenschaften, die Wiener Hochschulen, die Hoftheater, die Künstlergenossenschaft, der Wiener Männergesangverein und andere, entsendeten angesehene, zum Teil allgekannte, ja berühmte Persönlichkeiten als Vertreter in die vorbereitende Versammlung.

Darin liegt nun nichts Merkwürdiges. Merkwürdig wäre es im Gegenteil, wenn man in Wien noch nicht daran dächte, sich zu einer großartigen Schillerfeier zu rüsten.

Die eigenartig wienerische Nuance aber kommt in die Sache durch den Mann, von dem die Einladungen zur Versammlung ausgingen, und der von ihr einstimmig mit Akklamation zum Vorsitzenden des großen Schillerfeierkomitees gewählt wurde.

Es war dies nicht etwa der Unterrichtsminister, oder der Intendant der Hoftheater, oder der Direktor des Burgtheaters, oder einer der anwesenden Literaturgelehrten, unter denen sich auch der Schillerbiograph Jakob Minor befand, sondern — Herr Ludwig Lobmeyr. Obmann des Wiener Zweigvereines der deutschen Schillerstiftung fügt man hinzu, um die auffällige Erscheinung zu erklären, daß, wie die Wahl durch Akklamation verrät, alle sofort in Ludwig Lobmeyr den selbstverständlichen Leiter einer festlichen Veranstaltung erblickten, durch die Wien wieder einmal seine werktätige Anteilnahme am allgemeinen deutschen Geistesleben bezeigen soll. Erklärt ist sie dadurch wohl nicht, sondern der erklärungsbedürftige Punkt ist nur eine Spanne weit hinausgerückt. Wieso, könnte man fragen, kommt der Inhaber der Glaswarenfirma in der Kärntnerstraße, dessen berufsmäßiger Wirkungskreis mit Schiller keinerlei Berührungspunkte hat, dazu, Obmann des Schillerzweigvereines zu sein, eine Stelle, die vor ihm der Schriftsteller Ludwig August Frankl bekleidete? Ein echter Wiener freilich, dem unsere, Nichtwienern kaum enträtselbaren gesellschaftlichen Zustände bis zur Selbstverständlichkeit geläufig sind, könnte so nicht fragen. Er wird die Persönlichkeit Lobmeyrs ohneweiters als die erschöpfende und schlagende Antwort empfinden. Liegt doch in Wien mehr als anderswo der Schlüssel zum Verständnisse von Verhältnissen und Vorkommnissen, welche Fremde nur schwer durchblicken, im Bereiche des Persönlichen. Wie oft bin ich in Hamburg um Aufschluß über wienerische Dinge angegangen

worden, zum Beispiel über Natur und Ziele der christlichsozialen Bewegung.

Wenn ich den Versuch wagte, das Programm dieser Partei darzulegen, kam ich selbst ins Gedränge und merkte bald, daß die Fragenden aus meinen Reden nicht recht klug wurden. Die einzige Möglichkeit, Außenstehende ins Innere unseres öffentlichen Lebens hinein zu versetzen, bot sich mir, wenn ich gewisse autochthon-wienerische Instinkte, Stimmungen, Sympathien und Antipathien meinen Zuhörern in den volkstümlichen Redensarten und Schlagworten, die ihre unmittelbaren Uräußerungsformen sind, vorzuführen suchte und sie aufforderte, sich diese Maische verschiedenartiger, zum Teil unverträglicher geistiger Grundstoffe in der Persönlichkeit des Führers der Partei vereinigt und zu Fleisch und Blut inkarniert zu denken; dann dämmerte ihnen eine Ahnung des Begreifens auf, die sie nicht selten in die Worte faßten: Also ist eigentlich das Oberhaupt der Partei das Parteiprogramm.

Man glaube nicht, daß dieses persönliche oder, genauer gesagt, individuelle Moment erst in neuerer Zeit in das Wiener Leben eingedrungen ist. Es ist immer so gewesen. Wie das Wiener Theaterpublikum die Rollen nach den Namen seiner schauspielerischen Lieblinge zu bezeichnen pflegt und von Wolter- und Hohenfelsrollen spricht, so sieht es in jeder populären Person den geborenen Vertreter eines Rollenfaches auf der Bühne der Öffentlichkeit, und wenn eine solche zu besetzen ist, so wird sie ihm von der öffentlichen Stimme sofort mit instinktiver Sicherheit zugeteilt. So war es

mit Makart, mit dem Grafen Lamezan, mit Nikolaus Dumba, so ist es mit der Fürstin Pauline Metternich, mit Dr. Glossy und mit Ludwig Lobmeyr.

Wenn irgend eine Sache ins Werk gesetzt werden soll und einige Wiener zu einer vertraulichen Vorbesprechung zusammenkommen, dann wird gewiß schon in den ersten Minuten der Name des Mannes ausgesprochen, in dessen Ressort oder Rollenfach die Angelegenheit gehört und der sie absolut übernehmen muß, wenn sie Erfolg haben soll.

Was für eigenartige, charakteristisch umrissene und scharf ausgeprägte Individualitäten sind seit 1848 bis zum heutigen Tage hell beleuchtet im Vordergrunde des Wiener Lebens gestanden! Ich glaube, im Hervorbringen merk- und denkwürdiger Persönlichkeiten, denen man es bei der ersten Begegnung anspürt, daß sie die einzigen Exemplare ihrer Gattung sind, wird Österreich an Fruchtbarkeit von keinem Land Europas erreicht. Die Kreuzung mannigfaltiger Rassen- und Kulturelemente in dem noch unverdampften und unaufgesaugten großen Residuum der Völkerwanderungszeit, welches Österreich heißt, mag die Ursache sein. Die Wirkung ist jedenfalls ein viel bunteres, kontrastreicheres und pittoreskeres Leben, als man es sonstwo in Europa antrifft. In Wien drängt es sich trotz allem immer noch am lebendigsten zusammen und durcheinander. Mein eigenes Gedächtnis, obwohl es nicht einmal ein halbes Jahrhundert zurückreicht, ist, wie jene Riesenleinwand im venezianischen Dogenpalast, die Tinto-

retto mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts bedeckt hat, angefüllt mit Myriaden charakteristischer Konturen bekannter und unbekannter Menschen, deren jeder schriftstellerischer Darstellung würdig wäre. Welche Ernte hätte ein Talent wie Zola hier halten können! Stets erfüllt es mich mit Verwunderung und Unmut, daß Wien den modernen sozialen Roman großen Stils, den es doch in tausend Formen und Variationen in Wirklichkeit erlebt, noch immer nicht geschaffen hat. Man sollte meinen, er müsse sich in Wien von selbst schaffen, er läuft ja bei uns frei in den Straßen herum, man braucht ja die interessantesten Gestalten wirklich nur einzufangen und ins Buch zu sperren.

Aber es sieht so aus, als ob der Vorwurf, durch den Hebbel einst Adalbert Stifter so tief gekränkt hat: „Damit ihr das Kleine vortrefflich bildetet, hat die Natur klug euch das Große entrückt", für den österreichischen Typus des dichterischen Talents überhaupt Geltung hätte. Die Käfer und Butterblumen, auf die Hebbels boshaftes Xenion anspielt, mögen ja aus der Mode gekommen und durch süße Mädel und allerlei exotische Gewächse ersetzt sein, aber die Kurzsichtigkeit des Poetenauges, das nur auf Nahes und Kleines eingestellt ist, und das große Leben, von dem es schriftstellerisch Zeugnis geben könnte und sollte, nicht einmal gewahrt, die ist heute vielleicht noch schlimmer als im vielgeschmähten Vormärz.

Wie oft habe ich in den kargen Mußestunden, die mein Beruf mir übrig läßt, von so einem Wiener Roman geträumt, dessen Grundthema allenfalls

die Umwandlung des alten Wien in die moderne Großstadt wäre, wie sie sich in zahlreichen, kunstreich verschlungenen Einzelschicksalen verschiedenartiger Menschen aller Schichten vollzieht. Ich fand Vergnügen daran, darüber nachzusinnen, wer und was alles hinein müßte, wer vorne im vollen Lichte stehen müßte, wer nur gelegentlich auf Momente sichtbar werden dürfte, wie jemand, der eine Straße kreuzt oder einen Blick aus dem Fenster tut.

Ein Kapitel müßte ein Herrendiner bei Ludwig Lobmeyr schildern, wie ich so manches in früheren Jahren mitgemacht habe. Für einen feinen Künstler kann ich mir keine lohnendere Aufgabe denken, als Lobmeyr festzuhalten, wie er sich als Hausherr gab. Wie wenige, ist er ein Meister in der mehr und mehr verschwindenden Kunst der Gastlichkeit. Schon daß man der Verpflichtung, im Frack und mit weißer Halsbinde zu erscheinen, entbunden war, brachte Behaglichkeit in diese Zusammenkünfte, deren Ton am besten durch Goethes Ausspruch charakterisiert wird, jene Gesellschaften seien die angenehmsten, in denen „eine heitere Ehrerbietung der Gäste voreinander herrscht". Lobmeyr pflegte nur solche Menschen in seinen Kreis zu ziehen, die durch tüchtige Leistungen auf ihrem besonderen Gebiete gesellschaftlich ein gewisses spezifisches Gewicht besaßen. Daher fühlte sich jeder durch eine Einladung wie durch die Aufnahme in einen auserlesenen Kreis geehrt. Etwas davon lag auch in der Begrüßung durch den Hausherrn, in der ein wenig altwienerische Gravität mit sehr viel altwienerischer Herzlichkeit auf das liebens-

würdigste verschmolzen war. Man merkte kaum, daß in diesem anheimelnden Hauswesen die Hausfrau fehlte, denn Lobmeyr verstand es, auch deren feinere Verpflichtungen gar aufmerksam und zart zu erfüllen, zog jeden ins Gespräch und sorgte, von Gruppe zu Gruppe gehend, dafür, daß allenthalben angeregte Unterhaltungen in Gang kamen und bald ein allgemeines geistiges Fluidum die einzelnen einander näher brachte. Fast immer war es streng verpönt, bei Tisch Toaste auszubringen, so daß sich jeder den auserlesenen Tafelgenüssen widmen konnte, ohne sich selbe durch die innerlichen Vorbereitungen zur beabsichtigten Tischrede verbittern zu müssen. Ordnung und Klarheit und ein gewisses methodisches Anfassen der Dinge ist mir immer als ein Grundzug Lobmeyrs erschienen. Ich vermute, daß er auch den weiten Kreis seiner Bekannten und Freunde systematisch administriert, so daß sie in wohldurchdachter Ordnung und Gruppierung in seinem Haus als Gäste erscheinen, einmal die Männer der Wissenschaft, ein anderesmal Schriftsteller und Künstler, dann wieder die Politiker. Wenigstens wunderten sich langjährige Stammgäste jedesmal, wenn einmal jemand da war, der, wie man wohl scherzweise sagte, in eine andere Käferschachtel gehörte. Schon das beweist die gediegene, wenn auch nie zur Schau getragene Bildung Lobmeyrs, daß er sich in diesen höchst verschiedenartigen Gesellschaftskreisen mit gleicher Sicherheit und Leichtigkeit bewegt, noch mehr, daß er, trotzdem er Mitglied des Herrenhauses ist und durch seine Persönlichkeit und den Salon, den er

hält — nahezu der einzige in Wien! —, soziale Bedeutung erlangt hat, niemals aufhörte, das zu sein, was er von Haus aus ist. Gewiß wird er den Kopf schütteln, wenn er das Wort „Salon“ liest. Hat er doch sichtlich angestrebt, so sehr er seine Wohnung durch wertvolle Gemälde und Kunstwerke zu schmücken bemüht war, ihr den ruhigen, prunklosen Charakter eines Wiener Bürgerhauses zu wahren. Ein anderer Rahmen würde auch nicht zu dem Manne passen, dem es gegen die Natur geht, irgendwie aufzufallen. Oft dachte ich, Lobmeyr würde noch viel mehr Wohltätiges, Wissenschaft und Kunst Förderndes tun, als er tut, wenn er bewirken könnte, daß nie jemand erfährt, daß er's war; etwas Bescheidenes, vor anderen Zurückweichendes und Geräuschloses liegt in ihm; so offen ich ihn den Interessen der Gegenwart fand, wehte mich immer in seiner Nähe ein wohltuendes Lüftchen wie aus Zeiten an, in denen der Kultus des Ich, wie er heute betrieben wird, als unanständig galt und als erste Regel des Briefstils eingeprägt ward, ja nicht mit „Ich“ zu beginnen. Als Lobmeyr vor einigen Jahren von seinen Freunden und Verehrern eine in Gold künstlerisch ausgeführte Porträtmedaille gewidmet wurde, soll er dieses Material als zu kostbar und vornehm empfunden haben, um das Bild seiner schlichten Person der Nachwelt aufzubewahren. Und doch steht alles, was in diesen Zeilen auszusprechen versucht wurde, und viel mehr und viel Besseres und Feineres, für den, der die Schrift der Natur entziffern kann, in den unvergeßlichen Zügen des Lobmeyrschen

Kopfes. Wer sich in ihren sinnenden und gütigen Ausdruck vertieft, wird es begreifen, daß die große Schillerfeier diesem Mann anvertraut ist, und wahrscheinlich würde auch Schiller, den man ja mit einigem Rechte den Dichter des deutschen Bürgertums genannt hat, damit zufrieden sein.

Russische Erzählungskunst.

(Beim Tod Anton Tschechows.)

(1904.)

So ketzerisch dies manchen Ohren klingen mag, ich kann das Bekenntnis nicht zurückhalten, daß nach meiner Empfindung wir Westeuropäer den geistigen Wert der modernen russischen Erzählungsliteratur außerordentlich überschätzen. In deutschen Landen mag die unaustilgbare Erbsünde der Ausländerei als Ursache mitspielen. Auch verbindet sich das starke ethnographische Interesse, welches Schilderungen russischer Menschen und Dinge schon durch den Stoff erregen, mit der eigentümlichen Romantik, die das geheimnisvolle Russentum umgibt und auch über Geisteswerke, die nicht besser sind als die unsrigen, einen poesieartigen Schimmer ergießt. Dieser fremdartige Zauber imponiert nicht nur Hotelkellnern, auch Kritikern. Lustig und lehrreich wäre die Liste, die beim Versuche, die deutsche Philistervorstellung vom Russischen in ihre Bestandteile zu zerlegen, zum Vorscheine käme: goldene Kirchenkuppeln, schwarze Heiligenbilder, üppige Frauen, kostbare Pelze, endlose Ebenen, brutale Beamte, geduldige Muschiks, Nihilismus, Sprengbomben, Knute, Sibirien — das alles auf einmal

genießt das Publikum in dem exotisch prickelnden Aroma, das russische Bücher, wie tropische Katzenraubtierfelle, ausströmen. Schon die russischen Eigennamen tun das Ihrige. Eine Erzählung aus dem russischen Bauernleben, deren Held Nikolai Ossipitsch heißt, wirkt viel vornehmer und interessanter als eine steierische Dorfgeschichte vom Hinteregger Sepp. Melancholische Sehnsucht scheint in slawischen Molltönen in den weichen, schmelzenden Lauten russischer Frauennamen zu singen und zu klagen. Das nimmt unsere Phantasie gefangen und stimmt uns, alles zu glauben; sogar Bauerngeschichten, die doch, seit es eine Literatur gibt, im Geruche treuherziger Verlogenheit stehen. Nicht wie gewöhnliche Romane und Novellen lesen und kritisieren wir die russischen Erzählungen. Wir fassen sie, wie die Verschwörungen und Bombenattentate, als aufflammende Symptome der ungeheuren, unheimlichen und mysteriösen Bewegung auf, die sich in der slawischen Welt vollzieht, deren innere Vorgänge sie mit bläulichem Blitzlicht erleuchten. Sie wirken auf unsere Nerven wie das ferne Getöse des gewaltigen Kampfes, in dem der erwachende russische Geist gegen die Gewalten, die ihn knechten und ersticken wollen, um Dasein und Freiheit ringt. Der kleinsten Skizze, die wie eine Idylle mit zartesten Strichen nichts als ein Stück Natur und Volksleben zu malen scheint, wird es der feinfühlige Leser anspüren, daß sie nicht nur der harmlosen künstlerischen Freude am Nachbilden des Gesehenen und Empfundenen entsprungen ist, sondern der tödlichen Spannung aller Seelen- und Nervenkräfte, wie sie sich hinter der erzwungenen Ruhe

eines zum Äußersten entschlossenen Kämpfers verbirgt. Ihr Verfasser meint sie nicht als Phantasiespiel, sondern als Tat; so scheinbar objektiv sie sich gibt, so fern ihr Stoff dem großen nationalen Problem liegt, an dem jeder einzelne der russischen Intelligenz mit seinem Herzblute beteiligt ist, sie hängt doch durch einen feinen Nervenfaden damit zusammen: eine neue Nuance russischen Leidens, russischer Verzweiflung will sie offenbaren, und eine neue Nuance des Hasses gegen die Unterdrücker wie Flugfeuer in die Welt schleudern. Kein Wunder, daß Europa, das den inneren russischen Freiheitskampf mit leidenschaftlicher Teilnahme begleitet, die literarischen Äußerungen dieses Kampfes begierig, mit heißer Mitempfindung in sich aufnimmt. Ist doch gerade die Fähigkeit, die eigene Empfindung mit ungeschwächter Kraft in den Leser überzugießen, die eigentliche Stärke der modernen russischen Literatur, die Eigenschaft, worin keine andere es mit ihr aufnehmen kann. In den ästhetischen Schriften Leo Tolstois ist deutlich ausgesprochen, daß er in der Kraft der „künstlerischen Ansteckung", wie er die Eigenschaft eines dichterischen Werkes nennt, die Empfindung des Verfassers auf den Leser zu übertragen, das Kriterium und den Gradmesser des wahren Kunstwertes erblickt. Man wird mit der Vermutung nicht fehlgehen, daß die raffinierte Ausbildung, welche die künstlerische Ansteckungskraft in der erzählenden russischen Literatur gefunden hat, das Erzeugnis des Geistesdruckes ist, der überall und immer die Kunst, das Verbotene zwischen den Zeilen zu sagen, wider Willen zu höchster Blüte entwickelt. Ihm verdankt auch die

russische Romanform ihr Eigentümliches: indem sie nur objektiv erzählt und schildert, verpönte Gedanken und Empfindungen in fast unerträglicher Intensität aufzuregen. Diese Erwägungen erklären den starken Eindruck, den die moderne russische Erzählungsliteratur auf uns macht, zur Genüge. Aber ob auch das Licht, in dem wir ihre Schöpfungen betrachten, die richtige Beleuchtung ist, um ihren rein künstlerischen Wert ungetäuscht und ungeblendet zu sehen und zu beurteilen? Den Wert, den sie behalten werden, wenn der Kampf zu Ende ist, der sie geboren hat, und von dem sie Episoden sind? Ich zweifle daran. Ich glaube vielmehr, daß wir Stärke, Umfang und Tiefe der geistigen Kraft, wie der russische Roman sie offenbart, heute gerade so überschätzen, wie Europa bis zum japanischen Kriege die materielle Macht Rußlands überschätzt haben dürfte.

Hiezu verführen außer den eben erwähnten Umständen gewisse bestechende Qualitäten, welche, wie ein bestimmter Gesichtstypus den Angehörigen einer Volksrasse, den Erzeugnissen russischer Erzählungskunst, den bedeutenden wie den geringeren, gemeinsam aufgeprägt sind.

Es scheint, daß fast alle russischen Schriftsteller die angeborene, natürliche Gabe des Erzählens in hohem Grade besitzen; jedenfalls in viel höherem Grad, als die deutschen, die im allgemeinen keine guten Erzähler sind, weder im Leben, noch in der Literatur. Wir müssen uns die Fertigkeit des Erzählers künstlich aneignen. Wie selten begegnet man bei uns in der Gesellschaft jemand, der ein Erlebnis so zu erzählen weiß, daß

wir es, während er spricht, im Geist auch erleben und mit gespannter Aufmerksamkeit zuhören. Meistens erregt die Umständlichkeit und Unbeholfenheit des Vortrages, die Ungeschicklichkeit, mit welcher der Faden der Begebenheit am unrechten Ende angefaßt und daher verwickelt und verknotet wird, statt sich glatt abzuwickeln, unsere Ungeduld, so daß wir im stillen das Ende des peinlichen und langweiligen Vorganges herbeiwünschen. Seine Gedanken und Meinungen bringt der Deutsche viel besser vor. Der natürliche Ausdruck seines geistigen Lebens ist, über die Dinge zu reflektieren und räsonieren, nicht Erfahrenes und Erlebtes zu erzählen. Der Russe, wenn man von den hervorstechenden Vorzügen der Schriftsteller auf die geistigen Gaben ihres Volkes einen Schluß wagen darf, übt und trifft die Kunst des Erzählens instinktiv, ohne sich anstrengen zu müssen, ungefähr so, wie der durchschnittliche Italiener Schauspieler ist, ohne es sein zu wollen. Wenn der Russe etwas erlebt hat, so findet er die Worte, die dem Hörer das Gefühl geben, es auch zu erleben, und wenn er Erfundenes erzählt, so weiß er es, einem Virtuosen des Lügens vergleichbar, mit solchen Umständen und Einzelheiten auszustatten und auszuschmücken, daß man meint, er müsse es erlebt haben, wobei er auch solche Details anzubringen nicht versäumt, von denen man sagt, so etwas lasse sich gar nicht erfinden. Im Erfinden solcher unerfindbarer Details ist jeder russische Erzähler Meister. Vielleicht hat Turgenjew sein Volk verleumdet, als er ihm, ich glaube, durch den Mund Potugins in „Rauch“, Neigung und Geschick zum

8*

Lügen nachsagte. Wenn er recht haben sollte, so wäre es ein anziehendes Geschäft für einen humoristischen Kritiker, den Zusammenhang der verblüffenden Wahrheit der russischen Erzählungen mit dieser von Turgenjew behaupteten Lügenhaftigkeit nachzuweisen.

Doch, Scherz beiseite, möchte ich davor warnen, diese Naturgabe geläufigen und lebendigen Erzählens künstlerisch allzu hoch zu bewerten. Bei der Abschätzung des einzelnen schriftstellerischen Individuums muß man gerechterweise die Eigenschaften abziehen, die seiner Rasse angehören. Wer viel italienisches Theater gesehen hat, entdeckt schließlich, daß unter den italienischen Schauspielern auch nicht mehr bedeutende Künstler sind als unter den Deutschen, während es dem Neuling zuerst vorkam, als würde in jeder italienischen Schmiere besser gespielt als im Burgtheater.

Mit der russischen Erzählungskunst wird's nicht viel anders sein.

Auch die berühmte Psychologie des russischen Romans, die besonders jugendliche Leser, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, wie eine Offenbarung über das innerste Wesen der Menschennatur dermaßen bestrickt und fasziniert, daß man Shakespeare, Goethe und alle anderen Seelenkündiger des Abendlandes durch sie überwunden glaubt, diese Psychologie, von welcher sogar Nietzsche zugab, Belehrung empfangen zu haben, auch sie halte ich nicht für etwas, um das wir die Russen unbedingt zu beneiden haben.

Dazu ist sie zu sehr pathologischen Ursprungs

und gar zu sehr in den Grenzen der Subjektivität eingeengt, der sie entstammt.

Sie hat zwei Quellen: Selbstbeobachtung und Mitgefühl. Diese beiden Seelenerscheinungen, zu krankhafter Überempfindlichkeit gesteigert, scheinen mir die psychischen Grundkräfte zu sein, die in der russischen Literatur schöpferisch geworden sind. Überhaupt reagieren die von der westlichen Kultur berührten und durchdrungenen Teile der russischen Volksmasse auf diese neuen Reize durch eine Hypersensibilität, von welcher wir, seit langem abgehärtet gegen die schärfsten Kulturgifte, uns kaum eine Vorstellung machen. Die russische Poesie ist der getreue Ausdruck dieses Zustandes der russischen Seele, die man einem frisch aus der Puppe gekrochenen Schmetterling vergleichen könnte, dessen Flügel noch nicht fest genug sind, ihn zu tragen, oder dem jungen Buchenlaube, das vor Weichheit welk aussieht und dem gelindesten Nachtfroste nicht widerstehen kann. So hat auch die russische Seele den Eindrücken, die von außen auf ihre Sinne und Nerven einstürmen und von innen das Gehirn erregen, keine aktive Kraft entgegenzustellen; sie erliegt ihnen, sie dient ihnen als leidendes Spielzeug, sie besitzt und beherrscht sie nicht, sie wird von ihnen besessen und beherrscht; Gedanken, die ein deutscher Kopf sorgfältig in sich zu isolieren weiß, so daß sie nicht verwirrend und zerrüttend in sein persönliches Leben hinüber wirken können, werden russischen Menschen zu entscheidenden, ihr ganzes Dasein aufwühlenden Schicksalen. Die Selbstbeobachtung, in der alle russischen Erzähler Virtuosen sind, ist das Erzeugnis dieser

Hypersensibilität. Sie ermöglicht es ihnen, die Erlebnisse ihrer mimosenhaft empfindlichen Sinne wiedergebend, mit sparsamen, einfachen Worten Naturbilder zu malen, vor denen man die in den Lüften schwimmenden Gerüche zu atmen meint, sie befähigt sie, die vorbeifliehenden, sich stetig ineinander umwandelnden Zustände und Geschehnisse der inneren Welt wie durch Zauberei festzuhalten. Jeder russische Erzähler trägt einen Photographierapparat in sich, mit dem er die momentane Situation seines Innern mit unheimlicher Behendigkeit abzuknipsen versteht. Kein Vorgang ist ihm zu heilig, um im Husch eine Momentaufnahme von ihm zu stehlen, nicht der namenlose Schmerz, der ihn an der Leiche eines geliebten, vielleicht von ihm zu Grunde gerichteten Menschen niederwirft, ihm entgeht mitten in seiner Verzweiflung nicht das verliebte Fliegenpaar an der Wand hinter dem Sterbebett und nicht der häßliche Lachreiz, mit dem dieser Anblick seine Nerven kitzelt; in der Ekstase erotischer Hingabe weiß er, daß seine Geliebte, vom Schauer des Gefühls überwältigt, ihre Stirne so zu runzeln pflegt, daß sie plötzlich häßlich und um zehn Jahre älter aussieht... Wer nur einige russische Erzählungen kennt, wird sich zahlloser frappierender Züge dieser Art entsinnen, die allesamt auf einen Zustand deuten, den man krankhaft, frevelhaft, oder wie man sonst will, nennen mag, in dem aber jedenfalls ein gesund empfindender Mensch auch um den Preis genialster psychologischer Ausbeute nicht sein möchte.

Auch das Mitgefühl für die inneren Zustände anderer Wesen wird durch diese Überreizbarkeit

russischer Poetennerven zu einem Grade gesteigert, der den Anschein erweckt, als ob nicht nur die Körper, sondern auch die in ihnen verborgenen psychischen Vorgänge durch unmittelbare Wahrnehmung wie eigene sichtbar und spürbar würden.

Die Wollust des tiefsten Mitleids ist von Gogol bis Gorki und Tschechow die kräftigste Würze der russischen Poesie gewesen. Es ist, als ob das buddhistische „tat twam asi" — das bist du — in diesen Dichtern als künstlerische, nicht nur als ethische Potenz wirksam würde. Sie alle sind begabt mit einem Witterungsvermögen, wie den Menschen, die sie sehen, zu Mute sein muß. Namentlich dem armen, geknechteten, in Dummheit, Roheit und Lastern versunkenen Volke gegenüber errät die russische Muse aus seinem unartikulierten Gelalle und Herumschlagen wie mit mütterlichem Instinkt, was es will und meint. Hierin liegt die wahre Größe dieser Poesie. Aber so sehr wir uns zuweilen durch sie gepackt und erschüttert fühlen mögen, so liegt, meine ich, doch kein Anlaß vor, zu verkennen, daß diese Art Kunst Ausdruck und Erzeugnis eines tief pathologischen Zustandes der Gesamtheit und des einzelnen ist, in welchem Mitleid zur herrschenden, alle anderen Seelenkräfte an sich ziehenden Gemütsbewegung ausgeartet ist. Der unendliche ethische Wert, den wir einer solchen Poesie zugestehen, läßt uns die Frage beinahe als Frevel erscheinen, ob ihr künstlerischer Wert ein ebenbürtiger ist.

Anton Tschechow, aus dessen Büchern mir diese lang gehegten Gedanken wieder einmal auf-

gestiegen sind, scheint mir durch sie hinreichend charakterisiert.

Ich vermag in seiner geistigen Physiognomie, wie sie mich aus seinen zahlreichen Novellen und Erzählungen anblickt, keinen Zug zu entdecken, durch den der allgemeine Typus des russischen Erzählers, wie er seit Gogols Tagen unter wechselnden Namen die Aufmerksamkeit Europas fesselt, eine wesentliche Veränderung oder Bereicherung erführe. Vielleicht hat er etwas mehr Humor, als russische Schriftsteller zu haben pflegen. Auch hat er in Bau und Ton seiner Erzählungen keckeren Schmiß. Am meisten erinnert er mich an Turgenjew, welcher für die heutige Leserwelt durch Tolstoi und Gorki etwas in den Hintergrund gedrängt ist. Wie Turgenjew ist Tschechow mehr Dichter als Agitator. Zuweilen hat man die Empfindung, daß ihm das ethische Pathos nur als Vorwand dient, um der Freude am rein objektiven künstlerischen Gestalten nachzugehen. An psychologischen Entdeckungen und Entblößungen, wie ich sie zu charakterisieren versucht habe, ist er außerordentlich fruchtbar, und in der Fähigkeit, herzbrechendes Mitleid zu wecken, übertrifft ihn keiner. Die kleine Erzählung „Rothschilds Geige“ muß auch abgehärtete Gemüter rühren. Auch die „Gußjeff“ betitelte Novelle, welche die letzten Lebenswochen einiger Soldaten schildert, die todkrank aus Ostasien nach der Heimat zurückgeschifft werden, die keiner von ihnen erreicht, wird niemand ohne tiefe Ergriffenheit lesen können. Am schönsten aber, wenigstens nach meiner Empfindung, ist die kleine Skizze „Zwei Schönheiten“. Ich entsinne mich nicht, je etwas gelesen zu haben, worin

weibliche Schönheit so sinnlich und leibhaftig der Phantasie vorgezaubert wäre, als in der Schilderung der jungen Armenierin in dem einsamen Gehöft mitten in der Steppe. Nicht durch Beschreibung, sondern durch die Wirkung ihrer Erscheinung auf Junge und Alte erzielt der Dichter, daß diese leise Schwermut, die der Anblick dieser Vollkommenheit in allen weckt, die sie ansehen, sich auch dem Leser mitteilt. So etwas kann nur ein echter Dichter.

Über August von Platen.

(1905.)

In dem alten istrianischen Felsneste Moschenizze war's, wo sich mir vor vielen Jahren die verschlossene Seele der Platenschen Poesie auftat. Die Kälte der den Frühling anmeldenden Bora drang durch Fenster und Rauchfang in meine Stube im Wirtshause der Frau Carlotta Tomasich und zwang mich, ins Freie zu flüchten. Hoch oben in einer windgeschützten Karstschlucht hatte ich eine schräge Felsplatte entdeckt, auf welche die Strahlen der mittäglichen Februarsonne kräftig niederbrannten. Dort las ich, in meinen Plaid gewickelt, Platens sämtliche Werke von Anfang bis zu Ende durch, und eine stattliche Anzahl seiner Gedichte prägte sich damals meinem Gedächtnis unvergeßbar ein. Es war ein wunderschöner, einsamer Platz. Ab und zu kam eine Eidechse mit schwarzen neugierigen Äuglein zu mir auf den besonnten Stein und huschte davon, wenn ich das Blatt umschlug. Aus der Tiefe herauf drang der Donner der Brandung, über Lorbeergebüsch sah ich steil hinab auf den dunkelblauen, mit schneeweißen Schaumköpfen und rostroten Chioggiotensegeln besäten Fiumaner Golf, drüben die malerischen Linien der

Inseln Cherso und Veglia, in der Ferne mit dem Gewölke verfließend, der Schnee des Velebit ... Ein Stück Natur, wie Platen es liebte, noch nicht voll italienisch, aber sonnig, farbig, plastisch, Sehnsucht nach dem echten Italien weckend. Vielleicht hätte ich anderswo Platen nicht so schnell und so gut verstanden. Alle mit der Literaturgeschichte eingesogenen Vorurteile fielen von mir ab. Marmorglatt und marmorkalt hat man Platen gescholten. Ich spürte die Glut seiner Seele wie die der Sonne; durch die makellose Schönheit seiner Verse und Sprache empfand ich das Klopfen eines heißen, leidenschaftlichen Herzens; die Bilder, welche seine Naturschilderungen in meiner Phantasie schufen, waren an Farbenkraft und schattenwerfender Körperlichkeit denen gewachsen, die meine Augen genossen. Seit damals wußte ich: Platen ist ein Dichter, ein voller Dichter, so gut wie Lenau und wie Platens genialer Widersacher Heinrich Heine.

Warum hat sich diese Erkenntnis, die heute noch manchen Zweifeln begegnen dürfte, so schwer durchgerungen? Warum wird Platen von vielen, auch für Lyrik empfänglichen Lesern „kalt" genannt?

Das hat zwei Gründe.

Auf den ersten hat Heine in seinem bekannten Pamphlet wider Platen hingewiesen. Tiefer als mancher Bewunderer ist Heines durch den Haß geschärfter Blick in das Wesen des Dichters eingedrungen. Nach Heines Urteil fehlt Platen die wesentliche Eigenschaft jedes echten Lyrikers: er hat keine Naturlaute.

In der Tat finden sich unter Platens Ge-

dichten nicht viele, die wie der unmittelbare und unreflektierte, von der Gemütsbewegung, die das Gedicht äußert, selbst eingegebene Ausdruck dieser Gemütsbewegung klingen. Der Seelenzustand, welcher den materiellen Inhalt des Gedichtes bildet, mag ein noch so feuriger und leidenschaftlicher gewesen sein, so scheint doch meistens der Seelenzustand, in welchem Platen ihm ein kunstvolles, sprachliches Gewand webt und stickt, von jenem gründlich verschieden; er ist, mit ihm verglichen, nicht nur beträchtlich abgekühlt, sondern auch sein Inhalt ist verändert: das Interesse des Dichters scheint ganz und gar absorbiert von dem grübelnden Bemühen, aus seinem Sprachschatze die edelsten Worte auszulesen, die sinnreichsten Metaphern zu erfinden und das metrische Schema, das er sich vorgezeichnet hat, aufs genaueste einzuhalten. Die heiße Empfindung, die er erlebt und dichterischer Verherrlichung würdig befunden hat, scheint vor ihm zu stehen wie ein lebendes Modell vor dem Bildhauer, und er ist emsig beflissen, dieses Modell in der Pose, welche er es festhalten ließ, im bildsamen Tone der Sprache so treu wie möglich zu wiederholen. Platen weiß zu sagen, was er gelitten *hat*, aber er scheint es nicht zu leiden, während er es sagt, und daher wirkt er auf uns nicht als ein Poet im Sinne des Goetheschen Tasso, der sich eben durch die Gabe, zu sagen, was er leidet, über die in ihrer Qual verstummenden Legionen erhoben fühlt. Der Empfindungsinhalt scheint uns deshalb bei Platen in der knappen dichterischen Form zwar oft enthalten oder vielmehr eingeschlossen zu sein, aber seine dichterische

Form mutet uns nicht an wie die natürliche, ja mit ihm identische sprachliche Materialisationsform dieses Empfindungsinhaltes.

Das hat Heine mit dem „fehlenden Naturlaut“ gemeint und unzweifelhaft hat er damit eine tatsächlich vorhandene Eigenschaft der Platenschen Poesie berührt.

Es fragt sich aber, ob diese Eigenschaft ohneweiters als ein Fehler bezeichnet werden darf, ob sie nicht vielmehr nur eine Eigentümlichkeit der Platenschen Poesie ist, durch welche diese allerdings manche Reize der die Empfindung dem Hörer halb dramatisch vorspielenden Lyrik einbüßt, dafür aber andere geistige Vorzüge erwirbt, die der vom Volkslied abstammenden Naturlautlyrik unerreichbar sind.

Diese Lyrik allein anerkennt Heine für voll. Er hat sie schöpferisch bis zum höchsten Gipfel emporentwickeln helfen, und darum ist es ihm nicht zu verübeln, wenn er, namentlich einem Beleidiger und Feind gegenüber, für die der seinigen antipodische Lyrik Platens keinen Sinn übrig behielt.

Was die Heinesche Lyrik von der andern, die ich kurzweg die Platensche nenne, obwohl es Zeitalter gegeben hat, in welchen alle Lyrik von dieser Art war — man denke nur an die italienische, französische und englische Sonettenpoesie der Renaissance — trennt, ist im Grunde nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Stilunterschied. Für Heine war ein Gedicht im artistischen Sinne vollendet, wenn es ihm gelungen war, ihm den täuschenden Anschein des Improvisierten, nachlässig Hingeworfenen, aus Freud' oder Schmerz, Eifersucht oder Verlangen heraus vor sich hin Gesagten

und Gesungenen zu verleihen. Seine Lyrik soll wirken und wirkt auch als der naive Ausdruck einer sich gehen lassenden, sich den Eindrücken der wechselnden Stunde überlassenden Persönlichkeit. Infolgedessen waren auch seine persönlichen, erlebten Stimmungen sein liebster, wo nicht einziger Stoff, natürlich ohne daß er es als Phantasiemensch mit dem Unterschiede zwischen „in Wirklichkeit erlebt“ und „in der Phantasie erlebt“ allzu genau genommen hätte. Aber man glaube darum doch nicht, daß Heines Gedichte in Wahrheit die genialen momentanen Improvisationen sind, als die sie auf uns wirken. Ein Blick in seine Manuskripte belehrt uns, daß er sich's nicht weniger Mühe kosten ließ, seine Lieder als improvisierte Naturlaute, als Platen seine Oden als wuchtige Monumente seiner Gefühle erscheinen zu lassen. Er wählte und wog seine Worte, feilte und schliff seine Verse, gustierte Rhythmen und Reime gerade so peinlich wie Platen. Nur sein Ziel war ein anderes. Er arbeitete am kleinsten Liedchen unermüdlich so lange herum, bis der „Naturlaut“ richtig drin war. Daß er sich bei dieser Arbeit noch immer in der Stimmung befunden habe, die das Lied klingend atmen sollte, ist psychologisch unwahrscheinlich. Aber nach seinem modernen, an Goethe gebildeten Kunstgefühle legte Heine den größten Wert darauf, daß es so aussehe, und daß die Leser es glauben. Platen dagegen legte darauf weit weniger Wert, er war kein lyrischer Realist oder Naturalist. Sein Ideal war nicht der Naturlaut, der Aufschrei des Gefühles, sondern dessen allergeistigster Gedankenausdruck. Wenn er sich zu diesem emporgesteigert

und ihn in Worte gebannt hatte, dann war für ihn ein Gedicht fertig. Daher waren sein Stoff nicht die in seinem Gemüte wild wachsenden, vom Zufall ausgesäten Stimmungen, so wie er sie in sich vorfand, sondern er suchte sie, gärtnerisch gesprochen, zu veredeln, vervollkommnete und verschönerte sie, bis sie groß, reich und prächtig waren wie Gartenblumen oder Edelobst. Dann erst schienen sie ihm dichterischen Ausdruckes würdig. Diesen Feiertagsgefühlen maß er dann mit Sorgfalt und Geschmack das prächtigste und schönste sprachliche Sonntagskleid an. Passen mußte dieses vor allem wie angegossen, keine Falte durfte es werfen und der Gefühlsgehalt mußte bis auf den letzten Tropfen darin sein. Daß er den Leser sogleich packe und mitreiße, war ihm gleichgültig. Er äußerte ja nicht Alltagsstimmungen, die der erste beste sogleich mitempfinden kann, sondern Gefühle und Gedanken, zu denen er sich selbst in konzentrierter innerer Arbeit langsam emporgesteigert hatte. Durch ebensolche konzentrierte innere Arbeit sollte der auserwählte Leser sie zu seinen eigenen zu machen suchen. Unübertrefflich schön hat er dies in seiner sapphischen Ode über das „Los des Lyrikers" ausgesprochen, das er den populäreren Erfolgen des Epikers und des Dramatikers gegenüberstellt:

Aber Pindars Flug und die Kunst des Flaccus,
Aber dein schwerwiegendes Wort, Petrarca,
Prägt sich uns langsamer ins Herz, der Menge
Bleibt's ein Geheimnis.

Jenen ward bloß geistiger Reiz, des Liedchens
Leichter Takt nicht, der den umschwärmten Putztisch
Ziert. Es dringt kein flüchtiger Blick in ihre
Mächtige Seele.

Ewig bleibt ihr Name genannt und tönt im
Ohr der Menschheit; doch es gesellt sich ihnen
Selten freundschaftsvoll ein Gemüt und huldigt
Körnigem Tiefsinn.

Soll die Lyrik Platenschen Stils hinter jener anderen deshalb zurückstehen, weil ihre Schönheit schwieriger zu genießen ist? Ich halte Heine für den größten deutschen Lyriker seit Goethe, aber ebenso zweifellos scheint mir, daß seine glänzende Erscheinung nicht nur einen Höhepunkt, sondern auch einen verhängnisvollen Wendepunkt in der Geschichte unserer Poesie bedeutet. Das Gefährlichste für die Entwicklung jeder Kunst (auch der an die Künste angrenzenden Wissenschaften) ist der schauspielerische Geist, das Element des mimischen Ausdruckes. Einer Kunst durch ein gewaltiges Genie eingeimpft, bringt er diese zu einer jähen und prachtvollen, aber ihre Lebenskraft erschöpfenden Blüte. Richard Wagner hat ihn in die Musik gebracht, Heine, der „mit dem Tod in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielet", in die Poesie, Nietzsche, dieser Mitterwurzer der Philosophie, in die Philosophie. Die mimische Kunst ist nun einmal die Kunst für die Massen, sie macht jede Kunst, die von ihr infiziert wird, ihrer suggerierenden Gewalt über die Massen eine Weile teilhaftig, aber sie zieht sie auch in die Atmosphäre des Scheinens, des Posierens, in der sie selbst atmet, nieder, sie raubt ihr den vornehmen keuschen Geistesadel. Niemand hat dies stärker empfunden als Nietzsche selbst, dessen ganze Philosophie ein Kämpfen gegen den schauspielerischen Geist ist, von dem er, wie schon sein Stil zeigt, mehr besessen

war als irgendwer. Platens Lyrik, für die sich Nietzsche vielleicht in manchen Stimmungen hätte begeistern können, ist der Ausdruck eines gegen das mimische Element immunen Geistes. Er ist unfähig oder verschmäht es, seine Gefühle der Menge vorzuspielen. Nicht die Affekte und Leidenschaften dichten in Platen, sondern das „Herrschende" in ihm, der von den Leidenschaften zeitweilig erschütterte und getrübte, aber nach wieder errungener Klarheit und Fassung sie durchschauende, sie sittlich richtende und durch den Willen beherrschende Geist führt in Platens Poesie das Wort. Platens Formvollendung ist die unmittelbare Widerspiegelung seiner ungeheuren Selbstbeherrschung. Ungeheuer, weil die Leidenschaften, die sie niederzuhalten und in Schönheit zu verwandeln hatte, glühende und heftige waren und überdies solche, denen in Platens eigenen Augen wie in den Augen der Mehrzahl der Menschen das Schandmal des Abnormen, des Widernatürlichen und Unsittlichen anhaftet. Selbstbeherrschung aber verwechseln die Leute gewöhnlich mit Kälte.

Damit stehen wir vor dem zweiten Grund, der Platens Poesie den meisten Lesern „kalt" erscheinen läßt.

Kalt, unwahr und erkünstelt dünkt uns jedes Seelenleben, das unserem eigenen so fremdartig unähnlich ist, daß wir uns ohne transponierende psychologische Reflexion nicht mitfühlend darein versetzen können. Daß Platens innerstes Herzensleben ein solches war, darüber geben uns Platens rückhaltlos aufrichtige Tagebücher, aus denen soeben ein von Erich Petzet mit Feinheit, Ver-

ständnis und Gewissenhaftigkeit besorgter Auszug[1]) erschienen ist, wünschenswerten und für den unerschrockenen Psychologen höchst ergiebigen Aufschluß. In diesem Buche findet der Leser, der für derartige unheimliche Seelenprobleme ernstes Interesse hegt, tiefen Einblick in die qualvollen inneren Kämpfe, denen der eigenartigste Teil von Platens Lyrik entsprungen ist. Bei Platen ist der abgedroschene Vergleich der Poesie mit einer Perle, welche nur das kostbare Erzeugnis eines krankhaften Prozesses im Organismus eines Muscheltieres ist, „das im Meergrund blöde kränkelt," buchstäbliche Wahrheit. In der Sprache, welche Aristophanes im „Gastmahl" des Plato führt, kann man von Platen sagen, daß die „Hälfte", welche seine Seele mit lebenslang ungestillter heißer Sehnsucht suchte, eine männliche war. Aber sein keusches ästhetisches und sittliches Empfinden war von der Widernatur, von welcher sein Triebleben von früher Jugend an beherrscht war, nicht mitergriffen, und deshalb ging er, freilich um den Preis übermenschlicher aszetischer Entsagung, aus dem nämlichen Kampf, in welchem nachmals Oskar Wilde kläglich zu Grunde ging, als Sieger hervor. Aus der Erhabenheit dieses Siegergefühles und stummen Leidens stammt die Hoheit und Einsamkeit, welche Platens schönste Gedichte wie nie betretene Firnzinnen des Himalaja umgibt. Alle Kräfte seiner leidenschaftlichen Seele, die auf alle sinnlichen und seelischen Freuden der Liebe für immer verzichtet

---

[1]) Platens Tagebücher. Herausgegeben von Erich Petzet. „Die Fruchtschale", zweiter Band. R. Piper & Co., München und Leipzig.

hatten, verwandelten sich in ein mächtiges Bedürfnis nach geistiger Schönheit, aus deren innerer Anschauung er die Stärke schöpfte, den Versuchungen zu widerstehen, die ihn ins Grauenhafte und Widerliche niederzerren wollten. Mit solcher Inbrunst wie Platen hat wohl selten ein Mensch alles Schöne in Natur und Kunst empfunden. Einfach und groß spricht das Gefühl der Erlösung durch die Schönheit aus den Bellini und Tizian geweihten venezianischen Sonetten, und zu unsäglich holder Todessehnsucht verklärt es sich in jenem Sonette, das um so schöner ist, weil es mit leichter und reiner Hand an die dunkle Seite von Platens Wesen rührt:

Ich möchte, wenn ich sterbe, wie die lichten
Gestirne schnell und unbewußt erbleichen,
Erliegen möcht' ich einst des Todes Streichen,
Wie Sagen uns vom Pindaros berichten.

Ich will ja nicht im Leben oder Dichten
Den großen Unerreichlichen erreichen,
Ich möcht', o Freund, ihm nur im Tode gleichen;
Doch höre nun die schönste der Geschichten!

Er saß im Schauspiel, vom Gesang beweget,
Und hatte, der ermüdet war, die Wangen
Auf seines Lieblings schönes Knie geleget.

Als nun der Chöre Melodien verklangen,
Will wecken ihn, der ihn so sanft geheget,
Doch zu den Göttern war er heimgegangen.

Auch in diese geheimste Not Platens hat Heine hineingeschaut, freilich, durch Platens heftige Angriffe gereizt, mit bösem Blicke, so daß er nur die unsaubere und groteske Komik solchen Loses gewahrte, nicht seine Tragik, für welche uns erst die ärztliche Seelenkunde die Augen geöffnet hat.

9*

Man hat Platen die starken Ausbrüche von Selbstgefühl, das sichere Zählen auf unsterblichen Nachruhm, das er mit Schopenhauer gemein hat, verübelt. Er lebte und starb eben als freiwilliger Mönch, und wie dieser in der Hoffnung auf jenseitige ewige Seligkeit, so suchte er einen schwachen Ersatz für sein verlorenes Erdendasein in der Vision ewiger Dauer seines Namens, und ergoß diesen Glauben in seine bekannte selbstverfaßte, formschöne und ruhmredige Grabschrift. Eine traurige Ironie des Zufalls hat es übrigens so gefügt, daß diese Grabschrift gar nicht auf seinem Denkmal in Syrakus steht. All sein Leben konzentrierte sich schließlich für ihn in seiner Poesie, und wie oft mag er sich in Momenten, wo er zu erliegen meinte, die Schlußstrophe seiner schönen Ode an „Die Pyramide des Cestius" ermutigend zugerufen haben:

Daure, Herz, ausdulde die Zeit des Schicksals,
Wenn auch einsam! Stimme geheim, o stimme
Deinen bergstromähnlichen, echoreichen
    Starken Gesang an!

Heinrich Bulthaupt.

(1905.)

Heinrich Bulthaupts Lebenswerk, die vierbändige „Dramaturgie des Schauspiels“, entspricht nicht nur einem wirklich vorhandenen Bedürfnis, sondern besitzt auch die wichtigsten Eigenschaften, um diesem Bedürfnisse zu genügen. Das müssen auch solche zugeben, die es, wie den Schreiber dieser Zeilen, beträchtliche Überwindung kostet, eine Bulthauptsche Abhandlung oder gar mehrere hintereinander durchzulesen, auch solche, denen sein anderen als „schön“ und „schwungvoll“ geltender Stil auf die Nerven geht, und welchen, mögen sie auch in der Hauptsache mit Bulthaupt einverstanden sein, die wortreichen Ergüsse seiner idealistischen Gesinnung immer den geheimen Reiz erregen, allen Idealismus abzuschwören und dem extremsten Naturalismus das Wort zu reden. Mir ist zu viel Brustton der Überzeugung in Bulthaupts Schriften, zu viel Gediegenheit, zu viel deutsche Gemütsinnigkeit, zu viel tapferes Schütteln der Löwenmähne, zu viel große Worte, zu viel von dem, was Gutzkow gemeint hat, als er schrieb: Wird der Philister großartig, so platzt in der Regel die Baßgeige. Da summt mir eine Bulthauptsche Sen-

tenz in den Ohren, die ungefähr lautet: „Die Kunst gilt mir alles, mehr als das Kunstwerk, und viel mehr als der Künstler...“ und wie im Phonographen nach einer Tenorarie, meine ich die Applaussalve zu hören, welche den Redner Bulthaupt für diese Phrase belohnt haben dürfte. Einem Schriftsteller, der einen solchen Satz geschrieben hat, mißtraue ich mein Leben lang. Mag er anderwärts, wie dies Bulthaupt ohne Zweifel tut, noch so viel gesunden Verstand, warme, richtige Empfindung, ja selbst Feinheit und Geist zeigen, aus allem dröhnt mir doch wie leise Baßbegleitung der Satz heraus: Die Kunst gilt mir alles, mehr als das Kunstwerk und viel mehr als der Künstler... Aber trotz alledem und alledem bleibt die Dramaturgie des Schauspiels, wenn auch ihre Lektüre für mich und meinesgleichen nicht eben ein geistiger Genuß ist, ein Werk, durch welches ihr Verfasser einem wirklichen Bedürfnis abgeholfen hat; ja, es fragt sich, ob es dies vermocht hätte, wenn es statt seiner soliden, allzu soliden Qualitäten die geistigen Zauber besäße, die ich an ihm vermisse.

Die Unentbehrlichkeit der Dramaturgie des Schauspieles wird durch die Tatsache erhärtet, daß ein Band des umfangreichen und kostspieligen Werkes in verhältnismäßig kurzer Zeit die vierte, zwei andere die siebente und achte, und der erste, welcher Lessing, Goethe, Schiller und Kleist behandelt, sogar schon die zehnte Auflage erreicht hat. Dies wäre undenkbar, wenn das Werk nicht Tausenden das böte und leistete, was sie von ihm fordern, zumal sich dieser erstaunliche Erfolg nicht dadurch erklären und verkleinern läßt, daß Bult-

haupts Dramaturgie etwa von der literarischen Modeströmung der letzten Jahrzehnte getragen gewesen wäre. Im Gegenteil, Bulthaupt stand in der vordersten Reihe der Bekämpfer dieser Modeströmung. Er hat in den Jahren, da die Jungen geringschätzig und herablassend von Schiller sprachen, Schillers unschätzbaren Wert in weithinschallenden Worten verkündigt und sich redlich bemüht, die von den modernen Stürmern und Drängern mit voreiliger Begeisterung zu Klassikern ausgerufenen neuen Dichtergrößen mit nüchternen, klaren und gerechten Augen zu betrachten und sie dem Publikum so zu zeigen, wie er sie sah. Und trotzdem zehn Auflagen! Dies scheint zuvörderst das eine zu beweisen, daß die Bewegung, welche die Oberfläche unseres geistigen Lebens so stürmisch aufregte, lange nicht so tief ging, als jene meinten, welche in der literarischen Welt Wind und Wetter zu machen sich einbildeten.

Dieser von Bulthaupt so gewichtig, gründlich und pathetisch geführte Streit zwischen klassischem und modernem Stil, zwischen Idealismus und Naturalismus im Drama — man begreift heute kaum, daß er von sachkundigen Leuten jemals grimmig ernst genommen wurde, und unterdrückt nur schwer die Versuchung, Bulthaupts langatmige und breitspurige Beweisführungen, daß künstlerische Darstellung etwas anderes sei, als photographische Wiedergabe der Wirklichkeit, zu überschlagen.

Wer da weiß und empfindet, was Kunst ist, für den hat dieser Streit eigentlich niemals im Ernst existiert. „Habe Talent, mein Lieber, und schreibe, was du willst,“ hat Grillparzer gesagt.

Und w i e du willst, möchte man hinzufügen, in gesteigerter, rhythmischer Sprache oder in der mundartlichen Prosa des Alltags; wenn Talent da ist, so wird auch Natur und Poesie im Werke sein. Denn Talent haben, heißt so viel, als dem inneren Wesen alles Lebens mit der fühlenden Seele näher sein als andere Menschen, und wer es hat, kann daher gar nicht anders, als Naturwahres künden, mag er sich auch einer Form und Sprache bedienen, die sich über die Alltagsrede so hoch erhebt, wie Adlerflug über Ameisengekrabbel; und wenn es ihm beliebt, seine Menschen so sprechen zu lassen, wie die Leute, die ihn im Leben umgeben, so wird er uns darum doch mit den Schaudern überrieseln, die wir Poesie nennen. Er wird es, weil er anders gar nicht kann, weil er Talent hat. Und umgekehrt wird dem, der kein geborener Poet ist, die schwungvollste und bilderreichste Sprache so wenig zur Poesie verhelfen, als die der Straße abgelauschte zur Naturwahrheit. Ja, um einen Gegenstand zu berühren, der Bulthaupt lebhaft beschäftigt hat, den prinzipiellen Unterschied zwischen Gerhart Hauptmanns wortloser Liebesszene in „Vor Sonnenaufgang" und Shakespeares lyrischem Liebesgespräch in „Romeo und Julie", so dürfte es wohl auch gleichgültig sein, ob einer, der Talent hat, ohne Worte oder mit vielen Worten darstellt: in beiden Fällen wird es seiner Schöpfung weder an Naturwahrheit noch an Poesie fehlen, wenn sie auch mit anderen Mitteln hervorgebracht ist. Wer sich mit Leidenschaft und mit einigem Scharfsinn in die Probleme der dramatischen Kunst und Poesie vertieft hat, wird in

Bulthaupts Dramaturgie kaum einen Gedanken entdecken, den er nicht selbst schon einmal gedacht hat — vielleicht hilft auch dies ihren Erfolg erklären —, verwundern mag ihn nur, daß Bulthaupt, dem es doch an Sachkenntnis, Denkschärfe und künstlerischem Gefühle nicht gebrach, sich nicht dauernd zu einer Höhe der Betrachtung emporgerungen hat, für welche jene Probleme und Streitfragen, in welchen Laien und Halbtalente das Wesen der Sache erblicken mögen, aufhören, bedeutsam zu sein. Aber gerade dem Umstande, daß Bulthaupts Dramaturgie sich in den Gedanken bewegt, welche denen, welche die Kunst nur von außen kennen oder doch nur in ihrer Vorhalle stehen bleiben, geläufig sind, mag sie einen Teil ihrer Popularität zu verdanken haben. Ich glaube, daß ein Mann wie Ludwig Speidel sie schon nach den ersten Seiten beiseite legen (oder werfen?) würde.

Aber dies allein kann es nicht sein, was dem Werke so zahlreiche Freunde erworben hat.

Ich vermute, daß sich unter den Besitzern und Lesern der Bulthauptschen Dramaturgie viele Schauspieler, Regisseure und — Kritiker befinden. Das Werk leistet ihnen den Dienst eines ihren besonderen Interessen angepaßten Nachschlagebuches oder Konversationslexikons, in welchem sie brauchbare Aufschlüsse über die Rollen und Stücke finden, welche sie zu spielen, zu inszenieren oder zu besprechen haben. Solche, die auf eine eigene originelle Auffassung Wert legen, finden bei Bulthaupt meistens die communis opinio dargelegt, zu welcher sie sich nur in drastischen Kontrast zu

setzen haben, um den Ruhm der Originalität oder, wie man zu sagen pflegt, der persönlichen Note wohlfeil und anstrengungslos zu erwerben.

Bulthaupts Dramaturgie gehört in der Tat zu den seltenen Büchern, aus welchen Schauspieler und Regisseure, die ihre Sache ernst und gründlich nehmen, etwas lernen können. Ein junger Schauspieler, der eine Shakespearerolle spielen soll, ein Regisseur, der ein Shakespearesches Stück zu inszenieren und seinen Leuten die von ihnen zu verkörpernden Charaktere zu erläutern hat, wird, wenn er Gervinus', Kreyssigs oder Ulricis Shakespearewerke zur Hand nimmt, sich nur verwirrt fühlen. Er wird in diesen Büchern die tiefsinnigsten Theorien über die Ideen, welche Shakespeare in seinen Dramen und Gestalten angeblich versinnlichen wollte, vorfinden, aber sehr wenig, was er für seine Zwecke brauchen und ohneweiters verwerten kann. Gehen doch fast alle Kommentatoren, entsprechend ihrem persönlichen Bildungszustande, von der vorgefaßten Meinung aus, daß Shakespeare (und ebenso natürlich alle übrigen Dramatiker) in erster Reihe für den Philosophen gearbeitet hat, und daß die Bühne, mag sie auch für Shakespeare selbst während seines irdischen Lebensganges im Vordergrunde gestanden haben, für das Verständnis seiner Schöpfungen erst an allerletzter Stelle in Betracht kommt. Daher bemühen sie sich, das Philosophische und Ethische in den Shakespearedramen aufzuhellen, lassen aber gerade dasjenige, was der Schauspieler, was der Regisseur an ihnen verstehen und durchschauen muß, um spielen und inszenieren zu können, im

Dunkel liegen. Den Schauspieler und Regisseur aber interessieren weit weniger die entfernten Gedanken- und Gefühlswirkungen, welche von den Dramen und den in ihnen auftretenden Gestalten ausstrahlen, als der pragmatische Körper der Handlung selbst, als der Charakter im ganzen und in seinen einzelnen Momenten, lediglich als Tatsache genommen, nicht ethisch oder metaphysisch ausgedeutet. Der Schauspieler will wissen, in welchem Ton, mit welchem Ausdruck er diesen Satz zu sprechen hat, der Regisseur will wissen, welches Arrangement den dramatischen Gehalt einer Szene am wirksamsten zur Geltung bringt. Auf derartige Fragen aber geben ethische und metaphysische Reflexionen keine Antwort. Ja, sogar die psychologischen Erklärungen, welche Autoren wie Gervinus, Kreyssig oder Ulrici gelegentlich bieten, sind für den Schauspieler fast immer unfruchtbar. Denn sie enthalten nicht Psychologie, die sich unmittelbar in Gebärde, Mienenspiel und Sprechausdruck umsetzen läßt, wie sie für den Schauspieler allein Wert hat, sondern tiefgründige Untersuchungen über den verborgenen Kausalnexus der seelischen Vorgänge, welche keinerlei leibliche, vom Schauspieler darstellbare Erscheinungsform besitzen.

Ganz anders Bulthaupt. Er kennt das Theater und die Künste, welche im theatralischen Kunstwerke zusammenwirken, von Grund aus, er versteht es, dem Schauspieler einen Charakter als Rolle zu erklären, dem Regisseur den Aufbau und die Gliederung eines Dramas als Grundriß für die Szenierungsarbeit überschauen und durchblicken zu lassen. Vielleicht ist sein nachempfindender Geist

in beiderlei Hinsicht nicht immer bis zum tiefsten Grunde gedrungen und hat die Meinung des Dichters nicht immer im Kerne getroffen, aber er hat doch immer gewissenhaft gestrebt, auf die Fragen, wie Schauspieler und Regisseur sie stellen, wirkliche Antworten zu finden, mit denen sie etwas anfangen können. Dies, glaube ich, hat Bulthaupts Dramaturgie ihre große Verbreitung verschafft. In gar manchem Theater waltet Bulthaupt lautlos als unsichtbarer Regisseur, der den Schauspielern die Schwierigkeiten löst, die ihnen eigentlich ihr Regisseur oder ihr Direktor lösen sollte, und wenn dies ausnahmsweise einmal ein Regisseur oder Direktor tut, so wird es gar oft wieder im stillen Bulthaupt sein, der ihnen durch den Mund ihrer Leiter Weisheit spendet. Besser wäre es freilich, wenn es recht viele Schauspieler und Regisseure gäbe, die Bulthaupts als innerlichen Souffleurs, der ihnen ihre „Auffassungen" einflüstert, nicht bedürften, aber, wie die Dinge heute liegen, ist es immer noch ein Glück, daß ein so geschmackvoller und einsichtiger Geist wie Bulthaupt dieses Amt versieht.

Doch braucht man die Theaterleute darum nicht geringzuschätzen, weil sie sich bei Bulthaupt Rats erholen. Auch andere Leute tun dies, für welche tiefere literarische Bildung Pflicht wäre. Ich habe gelegentlich von Neuaufführungen klassischer Werke gar manche Kritik gelesen, die keinen Zweifel übrig ließ, woher ihr Verfasser seine Weisheit geholt hatte.

Bulthaupt dürfte schließlich auch das Verdienst zuzusprechen sein, daß er außer den Theater-

leuten auch vielen anderen Lesern Verständnis und Genuß der von ihm besprochenen dramatischen Schöpfungen vermittelt, ja, erhöht hat. Es gibt sehr viele Menschen, die eines Mittlers zwischen den Werken des Genies und ihrem eigenen Geiste bedürfen, welche auch geistige Höhen nur in Begleitung eines verläßlichen Führers betreten, die einzelnen Schönheiten des Panoramas nur gewahren, wenn ein deutender Finger sie ihnen zeigt. Zu dieser Rolle ist Bulthaupt der rechte Mann, schon deshalb, weil er, wie jede Zeile seines Werkes verrät, die Schönheiten in den Werken der Dichter, die er auslegt, selbst aufrichtig und lebhaft empfindet; aber auch darum, weil er selbst nur solche Schönheiten gewahrt, die auch jene, die sich seiner Führung anvertrauen, zu genießen befähigt sind...

Alles in allem hat Heinrich Bulthaupt ein tüchtiges und verdienstliches Tagwerk geleistet und vielleicht wird die Spur seiner Erdentage länger dauern, als die manches anderen, ihm überlegenen Geistes.

Hermann von Lingg.

(1905.)

„Nicht mir ein hohes Alter! Nicht mir den Greisentod!“ sang vor einem halben Jahrhundert der Dichter, der vor wenigen Wochen als ein Uralter, ein Fünfundachtzigjähriger, aus der Welt schied; als ein Überlebter, längst nur noch Scheinlebendiger, fügen mehr oder minder deutlich die Nekrologe hinzu, die auf sein spätes Grab niederrascheln. Was war Lingg dem heutigen Geschlecht? Der Verfasser eines langwierigen Epos, das kaum ein paar Menschen, vielleicht nicht einmal seine Kritiker, gelesen haben. In zwei Jahrzehnten habe ich einen einzigen Menschen, einen Hamburger Rechtsanwalt, kennen gelernt, der von Linggs Gedichten mehr kannte, als diejenigen, die man als Proben seiner (selbstverständlich „veralteten“) „historischen Lyrik“ zuweilen in Anthologien antrifft: den „Schwarzen Tod“, die „Tanzwut“, „Spartakus“ und den „Römischen Triumphgesang“. „Historische Lyrik“ steht auf dem Täfelchen, das Linggs Ruheplatz im Massengrab der Literaturgeschichte bezeichnet. Die Literaturgeschichte wird noch unsere Literatur umbringen. Wenn irgendwo was Neues geboren wird, nimmt sie ihm flugs

bei lebendigem Leibe das Maß zum Sarge, schreibt ihm den Totenschein und verfaßt ihm die Grabschrift. Das heißt dann: Kritik. Aus dem Fach, in dem die Kritik einen Poeten einmal untergebracht hat, kommt er so leicht nicht wieder heraus, er muß darin zur Mumie eintrocknen. Auch Lingg ist es so ergangen. Was er in Wirklichkeit war, ist gleichgültig. Er wird wohl auch für die Nachwelt das bleiben müssen, als was ihn das Urteil der Fachmänner einmal gestempelt hat. Dabei ist oft das, was all die Literarhistoriker, Biographen, Psychologen und Kritiker, welche heute die Literatur massenhaft und geräuschvoll umschwirren, an der Poesie interessiert, eigentlich gar nicht die Poesie. Eher das Gegenteil: das, was an der Poesie nicht Poesie ist. Daher sind die Zwitterformen, die aus der Vermischung der Poesie mit Philosophie, Soziologie, Pathologie und Ethik entstehen, bei ihnen so beliebt. Bei reinen Poeten ist zu wenig für sie zu holen.

Hermann Lingg war reiner Poet; einer von der aussterbenden, nur noch in vereinzelten einsiedlerischen Exemplaren fortlebenden Rasse, der Platen und Geibel angehörten. Nie hat er anderes erstrebt, als die Poesie der Dinge, wo er ihr begegnete und wie er sie empfand, in schönen Worten zu verewigen. Mit Geibel und Platen, den er tief verehrte und dem er manche Anregung verdankte, ist ihm das hohe, feierliche Gefühl der Würde und Weihe des Dichterberufes gemein. Linggs dichterisches Wesen wird durch das vorhin erwähnte Schlagwort bei weitem nicht erschöpft. Gerade seine allerschönsten Gedichte haben mit der Historie nichts

zu tun. Sie sind leise und zarte, wie vor sich hingeflüsterte Empfindungslaute von einem nur ihm eigenen dämmerhaft geheimnisvollen, wie verschleierten Ton, welche die Lebenssituation, der sie entspringen, kaum ahnen lassen. Ja, oft sind sie nicht aus des Dichters eigener Seele gesungen, sondern aus einer fremden, mit der die eigene unbewußt verfließt. So das kaum hörbare, von Brahms komponierte „Immer leiser wird mein Schlummer..." Überhaupt ist in manchen Gedichten dieses Poeten, der sich zuweilen an Waffengetöse und Schlachtgeschrei nicht genug tun kann, eine wundersame Stille, wie sie der dem Lärme der Stadt Entflohene nachts auf dem Lande wohltuend empfindet. Rein und voll wirken auf dem Grunde dieses Schweigens die schlichten, lauteren Worte, in die er seine fromme Weisheit und seine schamhafte Klage ergießt, wie in der kindlich rührenden „Fürbitte": „Gedenke, daß du Schuldner bist der Armen, die nichts haben, und daß ihr Recht gleich deinem ist an allen Erdengaben...," oder in den „Stanzen" in der schönen Strophe:

Eines Grams nur leiser Duft,
Nur der Schatten eines Kummers
Stockt in deiner Lebensluft,
Stört die Ruhe deines Schlummers.

Wie malt er die Stimmung eines lang verschlossenen, unbewohnten Zimmers:

Die Wanduhr dort steht still und träumt
Von längst vergangnen Stunden...

Oder das Aufgehen der Vollmondscheibe:

...Blond und hold
Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht,
Glänzend in ruhiger Bleiche.

Vielleicht ist in diesem Säuseln sein Geist mehr gegenwärtig als in den stürmischen historischen Prachtstücken.

Wie Freiligrath für den kolonialen Duft und Zauber ferner und fremdartiger Zonen und Völker, so hatte Lingg besondere Empfänglichkeit und Vorliebe für Menschen und Ereignisse entlegener Zeiten, für die pittoreske und enthusiastische Poesie der Geschichte. Der Ursprung seiner historischen Lyrik ist die von der Renaissance und den Humanisten auf die Gegenwart fortgepflanzte Sehnsucht, sich mit den erlauchten Gestalten der hellenischen und römischen Antike in Verkehr zu setzen, sie womöglich mit Augen zu schauen und persönlichen Umgang mit ihnen zu pflegen. In Doktor Faustus, der die Helena aus dem Schattenreiche heraufbeschwor, um als Liebchen mit ihm zu leben, ist diese urdeutsche Humanistensehnsucht versinnlicht, wie auch in Faustus' Abenteuer mit den Studenten, auf deren Bitte der große Hexenmeister die homerischen Helden leibhaftig erscheinen ließ. Sie ist auch heute nicht erloschen; sie spendet den Arbeiten unserer Philologen und Archäologen schöpferische Triebkraft und Fruchtbarkeit. Keine Wissenschaft, für wie trocken sie gelten mag, ist nur Kopfsache; ihre Wurzeln saugen tief unten im Gemütsleben Nahrung und Leben. Oder sollte ein Werk, wie die „Griechischen Denker", nur dem wissenschaftlichen Forschungstrieb entsprungen sein und nicht auch dem Gemütsbedürfnis seines Schöpfers, sich mit den großen Menschen einer fernen Vergangenheit wie mit befreundeten Zeitgenossen zu umgeben?! Ahnenkultus ist eine der

urältesten Formen menschlicher Religion; aber auch in der modernen Altertumswissenschaft, die, allen nüchtern utilitarischen Einwänden zum Trotze, mit Anspannung edelster Geisteskräfte den Geist unseres Zeitalters zu einer Art von elysäischem Jenseits ausgestalten möchte, in dem die verklärten Geistesheroen der Antike ihr irdisches Leben und Schaffen ewig fortsetzen, auch darin vibriert eine religiöse Fiber, auch das ist Ahnenkultus. Aus solchen Stimmungen ist Linggs historische Lyrik erwachsen. In einem Sonette hat er's gesagt:

Beglückt, wer Sapphos Lieder noch als Ganzes,
Wer Phidias' Werke sah als unzerstückte,
Da Vincis Bild in vollem Farbenglanze!

Und glücklicher, wem einst zu schauen glückte
Die Helena im Schmuck des Hochzeitskranzes,
Und wen ein Blick Kleopatras entzückte!

Am traulichsten aber spricht dieses Gefühl aus den Strophen, in denen Lingg seine pompejanische Lampe anredet:

Gedenkst du auch noch deines Hauses?
Aus einer Marmorlarve sprang
Ein Brunnen fröhlichen Gebrauses
Und rauschte schöne Nächte lang
Im Säulengang?

Erinnerst du dich noch des Alten
Vor Rollen in dem Schlafgemach,
Der sorglich dich emporgehalten,
Die Siegel auf dem Brief erbrach
Und Griechisch sprach?

Und Griechisch sprach! Zittert's nicht in diesen Worten wie ein köstlicher Schauder bei leibhaftigem Erschauen eines Wunders, an dessen Möglichkeit die schüchterne Sehnsucht kaum zu glauben wagte?

Mit ähnlichem ungläubigen Entzücken kommt der Ausruf „Engel! —" über Hanneles Lippen, da sie im Fieberdelirium einen jener geflügelten Himmelsbewohner in wesenhafter Wirklichkeit vor sich sieht, die bisher nur in ihrer Phantasie existierten.

Hermann Linggs poetisches Schaffen ist zum Teil ein Erfüllen dieser Sehnsucht, die zuerst vornehmlich der griechischen und römischen Welt gegolten haben mag, sich aber bald über das ganze Altertum und das Mittelalter erstreckte und sich schließlich an der Wanderzeit der Bezwinger Roms, der germanischen Völker, dauernd festsog. Ein neues Stoffgebiet hat Lingg dadurch nur der Lyrik erschlossen. Epos und Drama hatte der Poesie der Geschichte schon lange als geräumiges Gefäß gedient. Schon von Schiller hatte Goethe mit Recht gesagt: „Ihm schwollen der Geschichte Flut auf Fluten," und Lord Byrons Gedichte sind wie von Brandungsdonner durchhallt von der großartigen Poesie der Welthistorie. Aber auch für ihre halblyrische Gestaltung gebrach es Lingg nicht ganz an Vorbildern. Platens Ballade „Das Grab im Busento" könnte ebensogut von Hermann Lingg sein. Auch andere Platensche Gedichte, wie „Colombos Geist", der „Pilgrim von St. Just", der „Tod des Carus", das „Klaglied Kaiser Otto des Dritten" sind mir immer wie Keimzellen der Linggschen Poesie erschienen. Vielleicht hat er Platens venezianischen Sonetten und seiner Romanze „Der alte Gondolier" die Kunst abgelauscht, historische Reminiszenzen mit poetisch geschauten Szenerien stimmungsvoll zu verweben.

10*

Am eigentümlichsten und gewaltigsten offenbart sich Linggs poetische Kraft in jenen Gedichten, in welchen er für Geist und Stimmung antiker und mittelalterlicher Massenbewegungen einen knappen und erschütternden lyrischen Ausdruck geprägt, für längst ausgetobte soziale, religiöse und politische Kämpfe eine Art posthumer politischer Poesie nachgeliefert hat. Der Gefahr, gereimte Rhetorik mit Poesie zu verwechseln, ist er so wenig als die politischen Lyriker moderner Volksbewegungen ganz entgangen. Aber zuweilen ist es ihm geglückt, für großartige Massenempfindungen einen prachtvollen und leidenschaftlichen, durch und durch dichterischen Ton anzuschlagen. Die blinde Zerstörungswut der wider ihre adeligen Zwingherren zusammengerotteten Bauernscharen lebt und lodert in der fast wie ein verschollenes wirkliches Bauernschlachtlied klingenden Schlußstrophe des Gedichts „Bauernkrieg“:

Der euch sät,
Den habt ihr verschmäht,
Ihr Herren und Fürsten überreich.
Aufruhr trägt darum die Erde,
Auf daß alles wieder werde
Ihr, der armen Erde, gleich!

Von diesen historischen Gedichten finden sich die schönsten in der ersten lyrischen Sammlung Linggs, bei deren Redaktion ihm Emanuel Geibel mit seinem wählerischen und sicheren kritischen Blick hilfreich zur Seite stand. Lingg selbst scheint die zweischneidige Gabe der Selbstkritik so gut wie versagt gewesen zu sein, was die gerechte Würdigung seines poetischen Lebenswerkes nicht wenig er-

schwert. Seine zahlreichen späteren Bände sind nämlich angefüllt mit einer Masse an Wert höchst ungleicher Gedichte, nach deren größerem Teil der Papierkorb leider vergeblich den hungrigen Rachen aufgesperrt hat. Aus diesem Wust von Mittelmäßigem, Halbreifem, Unklarem, ja Plattem und Nichtigem die Perlen herauszulesen, ist ein mühseliges Geschäft, und ich selbst habe Jahre gebraucht, bis es mir, wenigstens bei dreien dieser Bände, halbwegs gelungen ist. Aber auch die Feile fehlt. Die schönsten Gedichte sind nicht selten durch eine unverständliche Wendung, einen prosaischen oder stumpfen Ausdruck, einen gewaltsamen Reim entstellt. Sollte man's glauben, daß in dem nämlichen Bande, welcher die mystisch erglühende, auch den nur halb verstehenden Leser festbannende „Büste der Bacchantin" enthält, Strophen vorkommen, wie:

Seit Jahren bin ich nimmermehr
In diesen Teil der Stadt gekommen,
Wie lebhaft wurde der Verkehr!
Wie sind die Häuser groß geworden!

deren sich weiland Biedermaier schämen würde? Lingg, der Poet, der in vielen Gedichten mit Platen an Formreinheit und edlem Sprachkorn wetteifert, scheint sogar übersehen zu haben, daß „gekommen" und „geworden" kein Reim ist, nur eine Assonanz. Übersehen, wie ein flüchtiger Schreiber ein Wort wegläßt. So unglaublicher Mangel an Selbstkritik gibt uns schier ein psychologisches Rätsel auf. Vielleicht wurde dem Alternden, wie einst Rückert, das Dichten aus einer Feiertagsandacht zur gewöhnheitsmäßigen Alltagsverrichtung. In seinem Kopfe war die metrische Form wie ein Netz ausgespannt,

in dem sich alles fing und verwickelte, was ihm durch den Kopf flog, nichtssagende Gemeinplätze und geniale Einfälle. Die Mühe des Auseinanderklaubens überließ er der Geduld des Lesers. Oder schien ihm alles gleich wichtig als Erzeugnis und Zeugnis seiner Persönlichkeit?

Diese Mängel und Schwächen des Dichters spiegeln sich getreu in seinem großen Epos, der „Völkerwanderung“, wider. Massen tauben Gesteins, durchsprengt von vereinzelten poetischen Edelsteinen. Viele Blätter, auf denen der Dichter den historischen Rohstoff einfach auf Stanzen zieht, neben Oktaven, in denen sich seine Phantasie zu mächtiger Plastik und Lebendigkeit entfaltet. So in der Schilderung des Hungers als riesenhaften greisen Heuschreckenhirten, der die Hunnen aus ihrer Urheimat wider das reiche Abendland treibt. Das ist mehr als Allegorie, das ist beinahe Mythos. Trotzdem läßt sich nicht verschweigen, daß Lingg, in seinen höchsten Momenten ein Meister der feinen Kunst, das Charakteristische, den individuellen Duft einer Erscheinung, lyrisch impressionistisch zu erhaschen, die Gabe epischen, geschweige dramatischen Gestaltens nur in geringem Grade besitzt.

Doch nicht nach seinen Flecken und Gebrechen, nach seinen höchsten Leistungen muß man billigerweise den Wert eines Dichters abschätzen. Einige Gedichte Linggs kommen dem Tiefsten und Zartesten nahe, was die deutsche Lyrik überhaupt geschaffen hat, namentlich jene, da er noch unschuldig schrieb und noch nicht — ein Schicksal, dem wenige Künstler und Schriftsteller bei schwindender Jugend ganz entgehen — ein Nachahmer seiner selbst geworden

war. Wen die spärlichen, diesen Betrachtungen eingestreuten Proben hievon nicht überzeugen, den würde, bei der heutigen Stumpfheit gegen lyrische Schönheit, auch eine vollständigere Auswahl kaum bekehren. Wie viele eigenartige Züge wären an Hermann Lingg noch zu erwähnen und zu würdigen! Aber auch der Kritiker tut gut daran, dem Rate zu folgen, den Lingg in einem liebenswürdigen Gedichte, freilich in völlig anderm Sinne, gibt:

Laß hinter dir noch Ähren stehn
Und nimm dem Weinstock nicht die letzte Traube.

Maxim Gorki.

(1905.)

Gefangen! Er! Sein Atem ist die Freiheit!

Tiefer als alle blutigen Greuel, die in den letzten Tagen aus Petersburg gemeldet wurden, erschüttert uns die Nachricht von der Verhaftung Maxim Gorkis. Das Schicksal des größten Dichters, den gegenwärtig vielleicht nicht nur das russische Volk, sondern die Welt besitzt, dem Belieben eines militärischen Diktators ausgeliefert. Ein Trepow kann den Dichter des „Nachtasyl" und des Liedes vom Falken foltern, im Kerker verfaulen, er kann ihn henken lassen, wie er's für notwendig oder opportun erachtet... Das rührt an einen anderen Nerv, als an den, womit wir Mitleid und Empörung über die Niedermetzlung Tausender von Wehrlosen empfinden, das überrieselt uns mit dem Grausen, aus dessen Tiefe die christliche Ethik ihren Begriff der Sünde wider den Geist geholt hat; der einzigen, die weder in dieser noch in jener Welt vergeben werden kann; die völlig zu begehen auch der Böseste im letzten Grund unvermögend ist.

In keinem russischen Dichter lebt und lodert der Freiheitsdrang so urwüchsig, so allgewaltig, wie in Gorki. Schon die Geschichte seines erst sieben-

unddreißigjährigen Lebens ließe uns dies ahnen, wenn er auch den Ur-Instinkt seines Wesens nicht auf jedem Blatte seiner Bücher ausgesprochen, in zahllosen Gestalten verkörpert hätte. Seine Freiheitsliebe ist nicht die eines zahmen Kulturmenschen, sondern die des geborenen Vagabunden, des „Barfüßlers“, wie in Rußland die fahrenden Leute heißen, deren Schilderung der größte Teil der Dichtungen Gorkis gewidmet ist. „Man muß innerhalb der gebildeten Gesellschaft geboren sein,“ so charakterisiert Gorki gelegentlich sich selbst, „um in seinem Innern die Geduld zu finden, sein ganzes Leben in diesem Milieu zu verbringen, und um niemals den Wunsch zu fühlen, sich irgendwo anders hinzubegeben, hinaus aus dieser Sphäre von lauter drückenden Konventionen, die die Gewohnheit kleiner giftiger Lügen zum Gesetze gemacht hat... Ich bin außerhalb dieser Gesellschaft geboren und erzogen, und infolge dieses, mir sehr angenehmen Umstandes kann ich ihre Kultur nicht in größeren Dosen zu mir nehmen, ohne daß sich mir in gewissen Zwischenräumen die absolute Notwendigkeit aufdrängte, aus ihrem Rahmen hinauszutreten und mich von der übermäßigen Kompliziertheit und der schmerzhaften Verfeinerung eines solchen Daseins ein bißchen zu erholen. Auf dem Land ist es fast ebenso beklommen und trübselig wie im Kreise der intellektuellen Gesellschaft. Am besten kuriert man sich in den Tiefen der Städte, wo zwar alles schmutzig, aber auch einfach und aufrichtig ist...“

Dem blasierten Ohre der Bildung mögen solche Äußerungen nur wie eine neue Variation der Sehn-

sucht nach einem Naturzustande klingen, die stets die herannahende Revolution unleidlich gewordener gesellschaftlicher und staatlicher Zustände anzukündigen pflegt, nur daß Gorki nicht wie Rousseau einen idealen Naturzustand in der erträumten Phantasiewelt des noch unverderbten Jugendalters der Menschheit sucht, sondern seinen furchtbar realen Naturzustand in den unterirdischen, von der Kultur unbeleuchteten Schichten der großstädtischen Bevölkerung findet, wo das Elend sich mit dem Verbrechen paart. Man mag in den angeführten Sätzen auch Anklänge an die Philosophie Tolstois entdecken. Aber bei Gorki ist es doch etwas von Grund aus anderes. Tolstoi lehrt, in und mit dem Volke zu leben. Doch was der geborene Aristokrat Tolstoi sein möchte, das i s t Gorki. Was bei Tolstoi erkünstelt ist, das ist bei Gorki Natur, was bei Tolstoi letztes Ergebnis, äußerster Wipfel seiner Bildung ist, das ist bei Gorki Ursprung und Wurzel, aus der sein ganzes Denken und Fühlen herauswächst. Die Lebensregion, zu der sich Tolstoi durch intellektuelle und ethische Arbeit den Weg erzwingt, ist Gorkis angeborene Heimat. Daher machen Gorkis Schriften niemals den Eindruck von „Literatur", jede Beobachtung, jeder Gedanke, mag man auch Ähnliches schon anderswo gelesen haben, mutet an wie eine Entdeckung, was er schaut, denkt, fühlt, sagt, ist wie zum ersten Male geschaut, gedacht gefühlt, gesagt. Das ist nicht höchste Kultur, der es schließlich gelingt, die Natur selbst anzurühren, sondern Natur, die der Kultur nichts verdankt, als die Sprache, um zu sagen, was sie ist und leidet. Ein Phänomen, das mich, so unverkennbar grell

die Verschiedenheiten zu Tage liegen, oft an Shakespeare erinnert hat. Wie oft haben gelehrte Hypothesen, um Shakespeares poetische Allwissenheit zu erklären, ihm alle ersinnlichen menschlichen Berufsarten zugeschrieben. Nun, Gorki ist in den wenigen Jahrzehnten seines Lebens wirklich alles mögliche gewesen: Schuster, Zeichner, Maler von Heiligenbildern, Schiffskoch, Gärtner, Bäcker (nach seinem Urteil das schwierigste Gewerbe, das es gibt), Holzknecht, Lastträger, Bauarbeiter, Bahnwächter, Kwasverkäufer, Advokatenschreiber und schließlich Schriftsteller. Man sieht, dieser Dichter war nicht nur Landstreicher im räumlichen Sinne, sondern er hat das ganze Menschenleben als Vagabund kreuz und quer durchlebt. Seine Weisheit, sein selbstverständliches Hineinschauen ins Innere aller menschlichen Zustände hat er nicht nur aus seinen persönlichen Erfahrungen geschöpft, sondern nach seinem eigenen Geständnis auch von den außerhalb der Kultur lebenden Menschen gelernt, unter denen er sich bewegte. „Jeder Mensch," so sagt er in einer Schilderung einer solchen Gesellschaft dunkler und obdachloser Existenzen, „der mit dem Leben gekämpft hat, von ihm besiegt worden ist und sich in der unbarmherzigen Gefangenschaft seines Schmutzes krümmt, ist in höherem Grade Philosoph als selbst Schopenhauer, denn ein abstrakter Gedanke ergießt sich nie in eine so präzise und plastische Form, wie der Gedanke, den das Leiden unmittelbar aus einem Menschen herauspreßt. Die Lebenskenntnis dieser Leute, die an den äußersten Rand des Lebens hinausgeschleudert

waren, frappierte mich durch ihre Tiefe, und ich lauschte ihren Erzählungen deshalb begierig."

Einen Menschen, der seine Werke so unmittelbar der Natur entnimmt, Schriftsteller zu nennen, dünkt einem fast wie Herabsetzung. Es ist, als unterwürfe man ihn dadurch seinem Verdikte, das von ihm nicht gilt: „Wie alles andere, verliert auch die Poesie ihre Schlichtheit und Unmittelbarkeit, wenn man einen Beruf aus ihr macht."

In der Erzählung „Ein Vagabund", einem der schönsten Bücher, das ich kenne, beschreibt Gorki die ungeheure Wirkung, welche eine Dichtung auf einen des Lesens und Schreibens unkundigen, verkommenen und versoffenen, aber mit wilden, unerschöpflichen geistigen und sittlichen Seelenkräften begabten Menschen ausübt, dessen Charakterbild wohl ebensosehr als Gorkis Selbstporträt wie als typische Verkörperung russischen Menschentums, wie Gorki es sieht, gelten darf. Gorki erzählt, wie er mit Konowalow, so heißt der Mann, durch einige Monate in einer Backstube arbeitete. In einer Nacht las er ihm einmal „Die Podlipower" von Reschetnikow vor. „Manchmal schaute ich über das Buch weg in sein Gesicht und begegnete seinen Augen... weit offen, angespannt, voll einer tiefen Aufmerksamkeit. Und auch sein Mund stand halb offen und entblößte zwei Reihen von regelmäßigen weißen Zähnen." So lauschte Konowalow, alles andere vergessend, der traurigen Geschichte von Ssyßoika und Pila, die ihm Gorki so eindringlich und anschaulich wie möglich vortrug. Nach beendigter Lektüre wiegte er seinen Kopf hin und her, kniff die Augen zu und sagte in einem eigentümlichen

Flüsterton: ‚Wer hat das geschrieben?‘ — In seinen Augen lag ein Staunen, das sich mit Worten nicht schildern läßt, und in seinem Gesichte lohte es auf einmal von warmem Gefühl.

Ich erzählte ihm, wer das Buch geschrieben hat. ...‚Na, und was ist's mit ihm, diesem Mann, der das geschrieben hat, was hat er dafür bekommen?‘“ Und da Gorki die Frage nicht versteht, kann er sich nicht fassen vor Verwunderung, und wiederholt immer wieder, er, der das gemacht, müsse dafür doch was bekommen haben. Ja, er vermag kaum zu begreifen, daß der Schreiber des Buches, in dem doch die Menschen so leben, daß man sie sieht und bemitleidet, gestorben sein soll. Vorsichtig und ehrfürchtig nimmt er das Buch in seine Hände: „Da schreibt so ein Mensch ein Buch... Papier und allerlei Pünktchen darauf — weiter nichts... Er ist tot, aber das Buch ist geblieben und wird gelesen. Da schaut ein Mensch mit den Augen hinein und sagt allerhand Worte. Und du hörst zu und verstehst: es haben auf Erden Leute gelebt — Pila und Ssyßoika und Aproßjka... Und dir ist's leid um die Leute, wenn du sie auch nie gesehen hast und sie dich nichts angehen! Auf der Straße gehen solche Leute vielleicht dutzendweise lebendig herum... und du hast nichts mit ihnen zu tun... Aber im Buche sind sie doch nicht... und doch ist's dir so leid um sie, daß es dir das Herz abpreßt... Wie soll man das verstehen?... Und der es geschrieben hat, ist also ohne Belohnung gestorben? Er hat nichts bekommen?“

Wenn Konowalow noch lebte, was würde er

von der Belohnung sagen, die Maxim Gorki bekommen hat.

Besser, als es der feinste Kritiker vermöchte, läßt uns diese Szene fühlen, was für Gorki Poesie ist. Nicht ein Gewohntes, Abgebrauchtes, sondern noch das Urwunder. Konowalow steht vor dem Mirakel des Buches wie der Sterbliche vor dem ersten Feuer, das ihm Prometheus bringt.

Ist es nicht selbstverständlich, daß ein Dichter wie Gorki, in dem das ungeheure stumme Rußland Sprache gewonnen zu haben scheint, sich an die Spitze der russischen Volksbewegung stellte, die Europa mit atemloser Spannung und verzehrender Teilnahme begleitet? Über diese Bewegung zu sprechen, möchte ich vermeiden. Ich glaube nicht, daß wir Westeuropäer sie zu begreifen vermögen. Wir verfälschen sie, indem wir ihr unsere Ideale und Ziele unterschieben. Aber Gorki, glaube ich, begreift sie. In seiner einfachen, doch alle verwickelten Unergründlichkeiten der Menschenseele aufrührenden Dichterrede vermöchte er, vielleicht der einzige in Rußland, die gewaltige Seelenbewegung auszusprechen, welche die Zehntausende vereinigte, die an jenem blutigen Sonntag im Bittzuge zum Zaren zogen. Unter ihnen mögen verzweifelte Frevler gewesen sein, jeden Augenblick bereit, eine zerschmetternde Bombe zu schleudern, wie Fromme und Gehorsame, die ihren Herrn nur zu sehen brauchten, um ihn wie eine Gottheit auf ihren Knien anzubeten. Gorkis alles Russische umspannende Seele verstand sie alle. Hätte der Zar ihn gehört, vielleicht würde er von ihm die Lösung des Rätsels vernommen haben, die er finden muß,

oder untergehen. Wir europäischen Ästheten und Artisten aber wollen hoffen, daß Gorki, der für uns nicht wie für das russische Volk gleich Tolstoi ein Prophet im alttestamentarischen Sinn ist, sondern nur ein großer Dichter, aus der Gefahr, die ihn bedroht, heil hervorgehe, wär's auch nur, damit uns wenigstens an einem Beispiele lebendig bleibe, was ein Dichter ist, an sich selbst und im Verhältnisse zu seinem Volke: nicht ein Tausendkünstler, der uns durch Wortgaukeleien neue Emotionen schafft, sondern wie Schiller ein Führer und Herrscher, der offenbart, was in den sprachlosen Millionen lebt, kämpft und leidet.

Maxim Gorki und kein Ende.

(1905.)

Vielleicht genügt der Name, der über diesen Zeilen steht, für den typischen Zeitungsleser, um sie unwillig zu überschlagen und begierig nach den neuesten Depeschen über die Gräfin Montignoso zu blättern, die den unglücklichen russischen Dichter von dem Platz, auf den das volle Licht der journalistischen Effektbeleuchtung fällt, verdrängt hat. Der eingekerkerte Gorki beginnt das Publikum zu langweilen; ärgerlich, immer wieder auf seinen Namen zu stoßen, wird es Gorki nach einiger Zeit wie einen Überlästigen betrachten, und das Mitgefühl, das seinem Schicksal, als es noch neu war, gezollt wurde, wird allmählich in Überdruß übergehen, um vielleicht für einige Tage wieder kräftig aufzuleben, wenn allenfalls die Nachricht kommen sollte, daß Gorki in der Peter Paulsfestung gestorben ist. Daß Gorki in den Wochen, während welcher er und sein Geschick der Öffentlichkeit gleichgültig wird, ebenso kränkelt, in der feuchten Moderluft seines Gefängnisses ebenso friert und dabei ein ebenso großer Dichter bleibt, wie in den Tagen, da sein Los allgemeine Teilnahme erregte, das bekümmert den Zeitungsleser nicht. Der will haben,

was sein durch den habituellen Zeitungsgenuß erzeugter Nervenzustand verlangt, wie der Morphinist seine Dosis Morphin. Kommt man ihm mit Stoffen, deren sensationeller Genußgehalt schon verbraucht ist, so wird er unwirsch. Hatte doch Dreyfus Gegner, die ihn nur deshalb, schuldig oder unschuldig, für ewige Zeiten auf die Teufelsinsel wünschten, weil er ihnen dadurch, daß er ihnen täglich als geistiges Frühstück serviert wurde, unerträglich geworden war. Gegen jeden Menschen, dessen Name in den Zeitungen häufig genannt wird, sammelt sich durch diese Tatsache allein in der Öffentlichkeit eine Masse von Antipathie an, die sich in sachlich kaum motivierten wegwerfenden Urteilen über ihn, wohl auch in anonymen schmähenden Zuschriften an ihn entladet. Ja, ich weiß aus Erfahrung, daß man, bei aller geschmeichelter Eitelkeit, sich selbst zuwider wird, wenn man sich allzu häufig öffentlich genannt findet.

Eine der Ursachen dieser zur Physiognomie des modernen Geisteslebens gehörigen Erscheinung ist gewiß das sich unheimlich schnell einstellende Bedürfnis nach noch nicht fad gewordenen Sensationen. Die Zeitung ist nun einmal unter anderm auch unser cäsarisches Amphitheater, in welchem alles, was sich in der Welt ereignet, Geistestaten und Verbrechen, Kriegsgreuel und Parlamentsskandale, Judenmassakers und Arbeiterstreiks, fürstliche Eheirrungen und Theaterpremièren, dem Publiko zu seiner Unterhaltung vorgeführt wird. Da hat alles seinen Tag und oft nur seine Stunde, und wenn die vorbei ist, denkt niemand mehr daran. Die Stunde Gorkis, fürchte ich, ist schon

abgelaufen. Ja — ich weiß nicht, ob durch Zufall oder durch schlaue Berechnung — dem armen Gorki ist die seinige verkürzt worden. Ich schickte mich eben an, von Hamburg zu einer Gorkiversammlung nach Berlin zu fahren, die vor vierzehn Tagen daselbst stattfinden sollte. Da erschien eine Depesche in den Blättern, Gorki sei aus dem Gefängnis entlassen worden, und die Versammlung wurde abgesagt. In den Morgenblättern des Tages aber, an dem sie abgehalten werden sollte, stand eine neue Depesche, die Nachricht von der Befreiung sei unrichtig — oder „verfrüht“, wie man in solchen Fällen zu sagen pflegt —, Gorki sei noch immer im Gefängnis. Man sollte meinen, dieses Dementi hätte die nachlassende öffentliche Bewegung zu Gunsten Gorkis mit gesteigerter Kraft wieder aufleben machen müssen, aber nein, sie flaute von der falschen Befreiungsnachricht an endgültig ab. Ab und zu erscheint noch eine Notiz, die den Dichter in Gefängnistracht hinter Eisengittern, einen Soldaten zur Seite, zeigt oder von den Bemühungen seiner Frau berichtet, ihm die Erlaubnis zu schreiben zu erwirken, weiter nichts. Das geistige Europa hat sich mit der Tatsache abgefunden. Gleichmütig lesen wir, Gorki habe seiner Frau selbst abgeraten, sich wegen der Schreiberlaubnis ferner zu bemühen. Nach der Gefängnisordnung würde ja doch alles vom Gefangenen Geschriebene verbrannt. Auch das, was ein großer Dichter schreibt. Wenn ihm das Schreiben gestattet wird, darf er nur schreiben, wie ein Sträfling in der Tretmühle schreitet, leer, mechanisch, sinnlos. Tolstoi, wenn ich nicht irre, erzählt irgendwo, in einem russischen

Gefängnisse habe man einem Schriftsteller, der dringend um Schreibmaterialien bat, eine Tafel und einen Stift gewährt, und auf seine Einwendung, auf dieser kleinen Tafel vermöge er das Werk, das er im Kopfe habe, nicht unterzubringen, geantwortet, er könne ja die Tafel abwaschen, so oft er sie vollgeschrieben habe... Die Maßregel, alles von den Gefangenen Geschriebene zu verbrennen, entspringt dem nämlichen Geist. Das ist die feinste Blume der Freiheitsberaubung, und das muß der Dichter der „Gewesenen Menschen" erdulden! Aber — der Sturm der europäischen Entrüstung, der vor zwei Wochen noch so lustig brauste, hat sich gelegt, und kaum ein Hauch ist noch zu verspüren.

Sollte der Klügling recht haben, der da behauptete, die falsche Befreiungsnachricht sei in der Absicht aus Rußland in die Welt telegraphiert worden, um den lästigen europäischen Gorkirummel zum Schweigen zu bringen? Unmöglich wär's nicht. In diesem Kunstgriffe würde sich jenes asiatisch bauernschlaue Durchblicken der schwachen Seiten der europäisch kultivierten Intellektuellen bekunden, über das jeder gescheite Russe verfügt und das sogar einen der Reize ihrer Literatur bildet. Fast in jedem russischen Romane, der zivilisiertes Seelenleben schildert, leuchtet aus dem Hintergrunde, grünlich und dreieckig, wie die Lichter eines Wolfes, das durchdringende und tückische Tartarenauge, hinter dem der Gedanke funkelt: all das ist im Grunde doch nur Narretei, Geflunker und dummes Zeug. Wer feine Sinne hat, wird es sogar in russischen Büchern, in denen man es nicht sucht,

entdecken können. Jedenfalls würde der Trick mit der falschen Befreiungsnachricht trefflich zu diesem Geiste passen. „Um die Gorkibewegung zu stoppen, braucht man nichts zu tun, als ihre Urheber einen Augenblick glauben zu machen, sie haben ihr Ziel erreicht, dann verpufft ihre Kraft ins Leere, und wenn die Aktion dann wieder aufgenommen werden soll, ist das Aufgebot von Pose, Eitelkeit und Deklamation, das dazu gehört, nicht mehr zusammenzukriegen. Der Moment ist alsdann verpaßt, denn in den europäischen geistigen Zentren ist das Vorgestern vergangener und abgetaner als die Zeit vor dreitausend Jahren.“ So könnte man die russischen Erwägungen formulieren, die möglicherweise zum Absenden der Depesche führten, daß Gorki frei sei.

Freilich dürfte die so rasch eingetretene Ernüchterung auch eine Folge des erwachenden Zweifels an der Vernünftigkeit und — an der Gerechtigkeit der ganzen Aktion sein.

Nun, diese Aktion war wohl von Anfang an mehr eine „schöne Wallung“ als streng vernünftig. Oder sollte jemand im Ernste geglaubt haben, General Trepow werde einen Mann, den er aus ihm triftig scheinenden Gründen einsperren ließ, in Freiheit setzen, weil eine Anzahl Literaten, Gelehrte und Künstler in Berlin, Wien, Rom und Paris dies wünschen? Im günstigsten Falle durfte man hoffen, daß eine allgemeine europäische Manifestation zu Gunsten Gorkis die russischen Machthaber vor dem Äußersten zurückscheuen lassen werde, daß sie eine Milderung der gegen ihn herrschenden Stimmung herbeiführen werde. So verhaßt Gorki und sein geistiges Streben ihnen auch sein mag, so bewiesen

ihnen die europäischen Kundgebungen doch sinnfällig, daß Gorki ein Stück nationalen russischen Ruhmes bedeute, und dies mochte die Machthaber bestimmen, in dem Kampfe, den sie gegenwärtig führen, Gorkis Persönlichkeit zu schonen, etwa wie sich beim Bombardement einer befestigten Stadt die Belagerer bemühen werden, ein einzelnes Gebäude, das ein kostbares Kunstwerk in seinem Innern birgt, nicht in Brand zu schießen.

Aber ist solche Bevorzugung auch gerecht? So dürften sich manche gefragt haben, so herzlich sie Gorki die Freiheit wünschten. Darf mit Gorki, weil er ein großer Dichter ist, eine Ausnahme gemacht werden, während andere, die dasselbe verbrochen haben wie er, ohne das Glück zu haben, ein mächtiges poetisches Talent zu besitzen, die grausamen Folgen ihres Tuns unerbittlich tragen müssen? Die Gewichtigkeit dieses Einwandes leugne ich so wenig, daß ich sogar überzeugt bin, Gorki selbst wäre der erste, die europäische Bewegung zu seinen Gunsten zu mißbilligen. Aber nicht minder stark empfinde ich das Gefühl, welches es mir als eine ethische Unmöglichkeit, als ein namenloses Verbrechen erscheinen läßt, ein schöpferisches Genie, welches die Natur dem menschlichen Geschlechte geschenkt hat, durch eine „Strafe", die das Individuum, das Träger dieses Genies ist, durch irgend eine Handlung verwirkt hat, an der Ausübung seines ihm von einer höheren Macht zuerteilten Berufes zu verhindern. Dieses Gefühl ist mehr als die paradoxe Ausgeburt eines ästhetenhaft verschrobenen Gehirns, als dessen Inhaber ich mich, nebenbei bemerkt, durchaus nicht empfinde. Was

sonst als diese Scheu, sich an dem Genie zu vergreifen, hat die russischen Machthaber bis zur Stunde abgehalten, Leo Tolstoi ernstlich mit dem Strafgesetze zu Leibe zu gehen, unter dessen Paragraphen sich gewiß vieles mühelos bringen ließe, was Tolstoi geschrieben hat? Die Einkerkerung Oskar Wildes ist aus Gründen erfolgt, die himmelweit abliegen von jenen, die Gorki ins Gefängnis gebracht haben, und doch erregte die Einsperrung des Dichters in ein Zuchthaus auch in Menschen, denen vor den Gründen ekelte, aus denen sie geschah, eine Empfindung, als ob die Justiz selbst etwas Widernatürliches und Perverses täte. So stark ist diese Empfindung, daß sie durch den Tod Wildes nicht erloschen ist, und sie ist es vielleicht, welche den Flor eines erstaunlichen Nachruhms aus Wildes Grabe sühnend hervorblühen läßt.

Man versuche einmal, den Gedanken auszudenken, daß Herzog Karl von Württemberg den flüchtenden Dichter der „Räuber" und Regimentsmedikus Schiller hätte ergreifen und als Deserteur erschießen lassen...

Nein, das Gefühl, das für Gorki eine Ausnahme fordert, ist ein gesundes, echtes und allgemein menschliches. Gewiß, das Genie darf keinen Freibrief in sich schließen, sich gegen das Strafgesetz zu verfehlen; wenn es sich aber verfehlt hat, so hat es ein besonderes Recht auf Gnade, wobei unter Gnade nicht ein dem Recht Entgegengesetztes verstanden werden soll, sondern die sublimste Blüte des Rechtes selbst, die zu zart und kompliziert ist, um sich in die grobmaschigen Definitionen und Satzungen der Juristen einfangen zu lassen.

Neue Goethegespräche.

(1905.)

Der großherzoglich sächsische Archivdirektor und Geheime Hofrat Dr. C. A. H. Burkhardt hat Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret nach dem französischen Text „als eine bedeutend vermehrte und verbesserte Ausgabe des dritten Teils der Eckermannschen Gespräche“ herausgegeben [1]). Dem in der Goetheliteratur unbewanderten Leser ist es nicht zu verargen, wenn er daraufhin in dem vorliegenden Buch Eckermanns dritten Teil in vermehrter und verbesserter Gestalt zu besitzen vermeint, obschon füglich Sorets Gespräche mit Goethe nicht Eckermanns Gespräche mit Goethe sein können. Das Buch enthält in der Tat kein einziges Gespräch Goethes mit Eckermann. Erst das Vorwort löst das Rätsel, welches uns das Titelblatt aufgibt, und läßt es uns, indem es das Verhältnis klarlegt, in welchem Sorets und Eckermanns Goethegespräche zueinander stehen, auch begreiflich erscheinen, daß es dem gelehrten Herausgeber nicht gelang, für das Titelblatt eine dieses Verhältnis

[1]) „Goethes Unterhaltungen mit Friedrich Soret.“ Herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Weimar. Hermann Böhlaus Nachfolger, 1905.

allgemein verständlich bezeichnende knappe Formel zu prägen. An der Dunkelheit der von Hofrat Burkhardt schließlich gewählten trägt eigentlich Eckermann die Schuld. „Das ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären.“ Eckermann hat nämlich einen Teil der Gespräche Goethes mit Soret, von diesem ermächtigt, in den dritten Teil seiner eigenen Goethegespräche aufgenommen und verwoben. Zwar hat er dies in der Vorrede ausdrücklich gesagt. Auch hat er alle Gespräche, „bei denen das Manuskript von Soret zu Grunde liegt oder stark benutzt worden,“ durch einen beigedruckten Stern bezeichnet, aber er hat doch Sorets Ich in dem seinigen unbedenklich aufgehen lassen, und auch der durch den Stern gewarnte Leser wird unwillkürlich die in Wahrheit von Goethe mit Soret geführten Gespräche als mit Eckermann geführt empfinden. Wie sehr Eckermann durch dieses Verfahren gegen alle Philologenmoral sündigte, bedarf keiner Worte. Aber er verletzt dadurch auch das allgemeinmenschliche Wahrheitsgefühl. Es ist schwer zu begreifen, wie ein sonst wahrheitsliebender Mensch es übers Herz bringen kann, zum Beispiel zu schreiben, daß eine Genfer Dame, Frau Duval, die obendrein Sorets Tante war, ihm drei Stück Zitronat für die Großfürstin und für Goethe geschickt, und wie er die Überreichung dieses Geschenkes schlau benützt habe, um Goethe einige Verse für die Tochter der Dame zu entlocken, wenn dies nicht ihm, sondern einem andern, nämlich Soret, begegnet war. Freilich steht der Stern darüber. Aber Eckermann hat trotzdem ein schlechtes

Gewissen gehabt. Warum hätte er sonst, während er doch ruhig schrieb: „Mit der Miene eines mit einem wichtigen Geschäfte beauftragten Diplomaten ging ich zu ihm," sich gescheut, die Dame „Meine Tante" zu nennen, wie dies in Sorets Manuskript stand? Doch nur deshalb, weil er keine Tante in Genf hatte und trotz Stern und Vorrede den Anschein erwecken wollte, daß alles in seinem Buch Erzählte sich zwischen Goethe und ihm, Eckermann, ereignet habe. Kleinigkeiten, sagt mancher. Eckermann, der sich, wo es not tat, aufs Dünntun vortrefflich verstand, würde vielleicht sogar beifügen: Ist es nicht gleichgültig, zu wem Goethe etwas gesagt hat? Ob die Mücke, die im Strahle der Sonne tanzte, Eckermann oder Soret hieß? Zugegeben und auch, wie billig, in Rücksicht gezogen, daß Soret seine Goetheaufzeichnungen Eckermann gewissermaßen abgetreten habe — welcher Akt, nebenbei bemerkt, sich wohl nur auf die wie das Sonnenlicht allen gemeinsamen Gedanken Goethes bezog, nicht auf persönliche Erinnerungen —, aber selbst bei gelindester Nachsicht ist es dennoch verständlich, wenn ein minutiös gewissenhafter Gelehrter, wie Hofrat Burkhardt, durch derartige Schliche in helle Entrüstung gerät, eine Entrüstung, die ihn sogar ungerecht gegen Eckermann macht, dem man all diesen Sünden gegenüber doch zugute schreiben muß, daß er eine stattliche Anzahl der großartigsten Geistesblitze Goethes der Nachwelt gerettet und uns die herrliche Schilderung des toten Goethe gegeben hat. Hofrat Burkhardts Entrüstung wird durch die richtige Einsicht gesteigert, daß es in Wahrheit gar nicht gleichgültig ist, wer uns über

seinen persönlichen Verkehr mit Goethe berichtet, ob eine bedeutende, eigenartige Persönlichkeit oder ein das geistige Mittelmaß nicht überragender Mensch, der nur zuweilen durch seine jüngerhaft kritiklose Hingabe an den großen Geist mehr zu sein scheint, als er ist. Eckermanns anempfindendes Talent wird gewiß oft unterschätzt, aber sicherlich fehlte ihm die Berechtigung, von Soret, wie er's in der erwähnten Vorrede tut, wie von seinesgleichen zu sprechen. Der geistige Abstand zwischen Soret und ihm ist ein gar gewaltiger. Daß dies auch Goethe nicht entgangen ist, hört man jetzt, da Sorets Aufzeichnungen, aus dem französischen Urtext sorgfältig verdeutscht, vervollständigt und von denen Eckermanns gesondert, vorliegen, aus dem Tone heraus, den Goethe gegen ihn anschlägt. Nicht minder verrät sich die geistige Überlegenheit, die Reife und Urteilskraft Sorets, der nicht älter als Eckermann war, in allem, was er über Goethe sagt, in seiner Charakterisierung der Stimmungen und Launen des alten Herrn, in der diskret angedeuteten Abschätzung des Wertes seiner Äußerungen, wie auch in den eigenen Bemerkungen, die er in die Unterhaltung einflicht. Sie sind meistens kurz, treffend und fein; niemals von jener selbstgefälligen Redseligkeit, die den Leser knirschen macht, weil er mit den Gedanken eines großen Mannes auch die gleichgültigen Meinungen seines Interlokutors massenhaft hinunterschlucken muß. Er hat die eigentümliche Größe Goethes nicht minder tief empfunden und gewiß besser verstanden als Eckermann, wenn er auch dem Gewaltigen gegenüber seine geistige Selbständigkeit zu be-

haupten wußte. Daher ist die Herausgabe der Aufzeichnungen Sorets über seinen Verkehr mit Goethe eine verdienstvolle Leistung, der sich Hofrat Burkhardt mit bewährter Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit unterzogen hat. Seine Ausgabe bildet einen ergänzenden und berichtigenden Anhang zu Eckermanns drittem Teil, welcher das von jedem Beigesteuerte klar auseinanderhält; und in diesem Sinne wird wohl auch der schiefe Ausdruck auf dem Titelblatte zu deuten sein.

Daß Friedrich Soret kein Alltagsmensch war, läßt sich schon daraus schließen, daß ihm, dem damals Siebenundzwanzigjährigen, 1822 die Erziehung des Erbgroßherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar anvertraut wurde. Maßgebend bei dieser Wahl war der durchgreifende Wille der Mutter Karl Alexanders, der geistvollen russischen Großfürstin und Weimarschen Erbgroßherzogin Maria Pawlowna. Beide Eltern Sorets standen am russischen Hof in hoher Gunst. Sein Vater, der einer französischen Emigrantenfamilie angehörte, war unter den Kaiserinnen Katharina und Maria Hofmaler gewesen. Friedrich Soret kam in Petersburg zur Welt, folgte aber seinen Eltern, als sein Vater das rauhe Klima nicht mehr ertrug, schon mit fünf Jahren nach Genf. Zum Theologen bestimmt, gab seine entschiedene Vorliebe für die Naturwissenschaften seinen religiösen Überzeugungen bald eine solche Richtung, daß er den theologischen Beruf mit dem naturwissenschaftlichen vertauschte. Durch seine Arbeiten über Kristalle und ihre optischen Eigenschaften, sowie andere Veröffentlichungen schuf er sich früh einen geachteten

Namen. Vierzehn Jahre seines Lebens widmete Soret der Erziehung des jungen Erbgroßherzogs. Nachdem diese 1836 als glücklich abgeschlossen gelten konnte, verheiratete sich Soret und kehrte nach Genf zurück. Die von Hofrat Burkhardt dem Buche vorgesetzte Einleitung gibt über die späteren ehrenvollen Lebensschicksale Sorets wie über seine wissenschaftlichen Arbeiten genügende Auskunft. Diese waren nicht nur naturwissenschaftlichen Inhalts. Als Soret, der auch in die politischen Wirren Genfs mehrmals bedeutsam eingriff, 1865 starb, genoß er als Meister, namentlich der arabischen Münzenkunde eines europäischen Rufes.

Ein älterer Verwandter Sorets trug nicht wenig dazu bei, Goethes Interesse für den mit der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe, den Weimarschen Thronerben zu erziehen, betrauten jungen Mann zu steigern und zu nähren. Den Großonkel Sorets, Etienne Dumont, hatte sein bedeutendes und bewegtes Leben mit einigen der hervorragendsten und berühmtesten Männer der damaligen Zeit in nahe Beziehung gebracht, vor allem mit dem Grafen Mirabeau und mit dem Philosophen Bentham. In gewissem Sinne darf Dumont sogar der Begründer der Benthamschen Philosophie heißen, denn erst er verarbeitete in einer langen Reihe inhalt- und umfangreicher Werke den von Bentham stammenden massenhaften und vielfach ganz unverständlichen Gedankenrohstoff zu einem klaren und umfassenden System. Auch an den meisten und besten Arbeiten Mirabeaus hatte Dumont, der durch einige Zeit Mirabeaus Sekretär war, beträchtlichen Anteil. Über seine Beziehungen

zu Mirabeau und anderen Häuptern der französischen Revolution erschien 1832 aus Dumonts Nachlaß ein Memoirenwerk, das Goethe wenige Wochen vor seinem Tode noch gelesen hat und welches ihn zu der gedankentiefen und sprachgewaltigen Rede über den Anteil anderer Personen an der Lebensarbeit des Genies (am 17. Februar 1832) anregte. Der Schluß dieser Rede, in welcher Goethe in diesem Sinne von sich selber spricht, hat in dem originalen Berichte Sorets ganz andere Prägung als in Eckermanns abstumpfender Wiedergabe. „Was bin ich denn selbst,“ rief Goethe aus, „was habe ich geleistet? Alles, was ich gesehen, gehört und beobachtet, habe ich gesammelt und ausgenutzt. Meine Werke sind von unzähligen verschiedenen Individuen genährt worden, von Ignoranten und Weisen, Leuten von Geist und von Dummköpfen; die Kindheit, das reife und das Greisenalter, alle haben mir ihre Gedanken entgegengebracht, ihre Fähigkeiten, Hoffnungen und Lebensansichten; ich habe oft geerntet, was andere gesäet haben, mein Werk ist das eines Kollektivwesens, das den Namen Goethe trägt.“ Solche Funken hätte Eckermann kaum je aus Goethe herausgeschlagen. Durch Sorets Vermittlung aber traten die mächtigen Gestalten der großen und bewegten europäischen Welt, denen Goethe aus der Weimarer Idylle, halb zufrieden, außerhalb des Orkans zu stehen, halb mit der Sehnsucht eines selbst für großartigere Verhältnisse Geborenen, mit dem geistigen Auge folgte, gleichsam sinnlich in seinen Gesichtskreis und ließen aus jener Region seines Wesens, welcher der Faust des zweiten

Teiles entstammt, Gedanken hervorbrechen. In dem Kollektivwesen, genannt Goethe, war Eckermännchen ein vielleicht unentbehrliches, sicherlich aber kein edles Organ. Goethe bediente sich seiner, um sich seiner inneren Überfülle, wie einst in der Jugend in Liedern, in Monologen zu entladen, die Eckermann belauschen durfte; ob Eckermann ihn immer ganz verstand oder nicht, daran lag Goethe kaum mehr, als ob der Bogen gerade oder schräg lag, auf den er in den Tagen, „da sich ein Quell gedrängter Lieder ununterbrochen neu gebar," seine Poesie niederströmte. Indem Goethe Eckermann das Geistesleben seines Greisenalters mitgenießen ließ, erzog er sich ihn zum geistigen Famulus, ein Verfahren, das egoistisch scheinen könnte, wenn es nicht durch die Majestät und Güte des Geistes, der es übte, gemildert gewesen wäre. Schließlich machte ja Eckermanns Ausnutzung durch Goethe weit mehr aus ihm, als er als sein eigener Herr jemals hätte werden können.

Ganz anders ist Goethes Verhältnis zu Soret. Nicht nur als Erzieher des Thronerben und durch seinen ruhigen Verstand, seine freie klare Weltanschauung und seinen zartfühlenden Takt galt er Goethe etwas, auch durch seine solide naturwissenschaftliche Bildung scheint er ihm ein klein wenig imponiert zu haben. Zu den optischen Privatissimis mit Experimenten, die zwischen Eckermann und Goethe stattfanden, wurde Soret als ein „Verdächtiger" nur mit Vorsicht zugelassen. „Ich werde", sagt Soret, „in diesen optischen Fragen ungefähr so behandelt, wie die Ultras oder Jakobiner die Mitte zu behandeln pflegten." Infolge dieses Ver-

hältnisses erscheint Goethe im Verkehre mit Soret mehr so, wie er ist, weniger so, wie er sich geben will. Weniger repräsentativ und olympierhaft und, obwohl Soret die Anzeichen des Alters häufig bemerkt und erwähnt, eigentlich auch jugendlicher. Das zum Mythos gewordene Bild des alten Goethe, an dessen Entstehung er selbst mitbeteiligt ist, bedarf gar sehr der Berichtigung. Im Innersten ist Goethe doch bis zum letzten Atemzug der Goethe der Sturm- und Drangzeit geblieben. Wer noch als Siebziger die „Trilogie der Leidenschaft" erlebt und dichtet, wer am Grabesrande noch einen Lebensdrang in sich fühlt, zu dessen Betätigung ihm ein über das Psalmistenmaß hinausreichendes Dasein nicht genügt, der hat sich den flüssig-feurigen Kern seines Wesens bewahrt, mag auch die ihn einhüllende, dicker gewordene Rinde erstarrt und erkaltet sein. In den Gesprächen mit Soret kommt nicht selten in Ernst und Spaß, Spott und Grimm ein roter Schein der inneren Glut zum Vorschein. Nach und nach gelangt nunmehr allmählich alles ans Licht, was Goethe zu diesem oder jenem gesagt, was er aufgeschrieben hat. Wenn man doch einmal erfahren könnte, was Goethe keinem gesagt und niemals aufgeschrieben hat. Ich glaube, da würde es manche Überraschung geben. Der Dichter des „Faust" hat unendlich mehr ungestillte als erfüllte Sehnsucht ins Grab mitgenommen. Warum hat er die Erzählung seines Lebens mit dem Beginne der Weimarer Periode abgebrochen? Neben vielen anderen Gründen vielleicht auch deshalb, weil es ihm widerstrebte, ein nicht mehr abänderbares, als unabwendbares Schicksal empfundenes

Verhältnis dadurch zu stören, daß er das letzte Wort darüber aussprach. Sollte er's je verschmerzt haben, daß zehn seiner besten Jahre in Weimar für die Poesie so gut wie verloren gegangen sind?

Hofrat Burkhardt hat die völlig neuen Nummern in Sorets Aufzeichnungen mit zwei Sternen, die von Eckermann verstümmelten mit einem Sterne bezeichnet, und die schon früher in annehmbarer Gestalt veröffentlichten unbezeichnet gelassen. Es ist verzeihlich, wenn der Leser sich zuerst die Doppelsterne aus dem Buche begierig herausklaubt. Ob diese Nummern nur wirklich Neues, von Goethe sonst nirgendwo in Wort oder Schrift Geäußertes enthalten, sei hier nicht untersucht. Jedenfalls erzählen sie uns sehr viel Interessantes und sehr wenig Gleichgültiges. Besonders bemerkenswert sind die Gespräche, in welchen Goethe im allgemeinen und in Einzelheiten eingehend seine Ansichten über das ernste Problem der Regentenerziehung kundgibt. In einer dieser Unterredungen steifte er sich darauf, den jungen Zögling Sorets in eine Kadettenanstalt nach Berlin zu schicken, „weil man nur dort auf die Stellung des Prinzen keinerlei unerwünschte Rücksicht nehmen werde." Vielfachen Reiz gewährt es, zu beobachten, wie der utilitarische Radikalismus Benthams, dessen maßvoller Vertreter der Neffe Dumonts gewesen zu sein scheint, auf Goethe wirkt. Obwohl er seinen Altersgenossen Bentham ein über das anderemal einen Narren schilt und nicht zu fassen vermag, wie ein alter Mann radikal sein kann, übt doch Benthams ihm fremdartige Gedankenwelt eine starke Anziehungskraft auf ihn

aus. Soret verschweigt nicht, daß auch Goethes großer Geist den populären Mißverständnissen nicht ganz entging, welchen Benthams utilitarische Lehre bei den meisten, die sie kennen lernen, zu begegnen pflegt. Dumont verzieh er, daß er ein überzeugter Anhänger Benthams war. „Ihr Onkel Dumont", sagte Goethe, „war ein gemäßigter Liberaler, wie es alle vernünftigen Leute in allen Lebenslagen sind und sein wollen, wie Sie es sind und wie ich es zu sein stets bemüht gewesen bin. Der wahre Liberale sucht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln das Beste zu erreichen, ohne mit Feuer und Schwert gegen die Mängel loszugehen, da er vielmehr das Gute sich zunutze macht, um das Bessere zu erreichen." Als Goethe wieder einmal gegen Bentham, „diesen großen radikalen Narren," loszog, wagte Soret, indem er zwei Arten des Radikalismus, den zum Zwecke des Neuaufbaues alles niederreißenden und den ohne Gewaltmittel von Grund aus bessernden unterschied, zu sagen: „Exzellenz würden, unter Englands Sonne versetzt, der zweiten Art des Radikalismus nicht entgangen sein." Diese Äußerung brachte auf Goethe eine merkwürdige Wirkung hervor. Goethe, der, wie Soret in Klammern beisetzt, von jetzt ab den paradoxen und ironischen Ton seines Mephistopheles annimmt, gibt dem Gespräch eine andere Richtung, um die Unterhaltung nicht politisch werden zu lassen, was er nicht liebt, und verwahrte sich energisch gegen die Zumutung, daß er als geborener Engländer („Gott sei Dank, daß ich es nicht bin!") ein „Ausspürer von Mißbräuchen gewesen wäre, wenn ich dabei in England von ihren

Früchten gelebt hätte". Denn es gilt ihm als undenkbar, daß er als Engländer etwas anderes als ein Millionenherzog oder besser ein Bischof mit 60.000 Pfund Einkünften hätte sein können. „Ich wäre tapfer für die 39 Artikel eingetreten, hätte sie nach allen Richtungen hin verteidigt, hauptsächlich den Artikel 9 (Artikel 9 handelt, beiläufig bemerkt, von der Erbsünde), der für mich ein Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit gewesen wäre; ich würde mit einem Wort in Versen und in Prosa so viel gelogen haben, daß mir die 60.000 Pfund nicht hätten entgehen können." In diesem Tone fuhr Goethe einige Zeit fort, zur großen Belustigung Sorets, der, als Goethe Miene machte, den mephistophelischen Ton fallen zu lassen, ihn zu weiteren Äußerungen in diesem Sinne zu reizen suchte. Goethe aber wollte das nicht unentgeltlich: „Man muß gut bezahlt sein, um Lust zu haben, so gut zu lügen." Wie hier im Scherze, verrät Goethe auch sonst, daß Geld ihm Freude machte. Als Soret sich einmal für einen besonders liebenswürdigen Brief bedanken wollte, mit dem Goethe die Zusendung von 50 Dukaten Übersetzungshonorar begleitet hatte, „nahm er die Sache ganz materiell und hob das Vergnügen hervor, das man über das Eingehen von Geld zu empfinden pflegt". Aber Goethes Bekenntnis zum Liberalismus äußert sich Soret übrigens gelegentlich ein klein wenig skeptisch. In Jena waren im September 1830 kleine Studententumulte ausgebrochen, und die Erregung schien sich nach Weimar fortzupflanzen. Die Besorgnis verursachte Goethe Herzkrämpfe. „Er war in tragischer

Stimmung," sagt Soret; „Goethe ist in abstrakter Weise liberal; in der Praxis des Lebens neigt er stark zu entgegengesetzten Ansichten". Zwischen die ernsten Gespräche ist aber in Sorets Aufzeichnungen auch viel Anekdotisches eingestreut. So erfahren wir, daß Goethes Friseur mit Goethes Haar einen einträglichen Handel trieb. Als Kräuter, Goethes Sekretär, den Friseur um eine Locke Goethes bat, der sich an diesem Tage das Haar hatte schneiden lassen, erwiderte dieser, „sie seien alle gezählt, und der Ertrag jeder Frisur gehe schon seit langer Zeit nach Frankfurt". Eigentümlich berührt Goethes Aberglaube, der sich an den 22. März, den Frühlingsanfang, knüpfte. Diesen Tag hielt er für bedeutsam in seinem Leben; wenn er glücklich verlaufe, dürfe er für den ganzen Rest des Jahres Gutes erhoffen. Merkwürdigerweise starb Goethe an seinem Schicksalstag, an dessen Morgen er noch nach dem Datum fragte. Erörterungen über die Farbenlehre nehmen in Goethes Unterhaltungen mit Soret minder breiten Raum ein als in anderen Gesprächssammlungen aus Goethes letzter Lebenszeit, doch kargt er nicht mit Betrachtungen über die Ursachen, aus denen die Fachleute seinen Anschauungen die Anerkennung verweigern, wobei er Humor, Menschenkenntnis und Ironie zur Freude des Lesers brillieren läßt. Doch bringt Soret Goethe hierin nicht das halb affektierte tiefe Interesse entgegen, an welches dieser gewohnt war. Ja, zuweilen lenkt sogar die Persönlichkeit des Dichters die Aufmerksamkeit seines Zuhörers von den optischen Ausführungen ab. „Während er so über die Farben

12*

sprach," erzählt Soret, „bewunderte ich die seiner Augen. Die Regenbogenhaut (Iris) ist aus drei ausgesprochenen Färbungen zusammengesetzt. Ein breiter blauer Rand umgibt den braunen Grund der Iris, und dies bringt mit dem tiefen Schwarz der Pupille drei konzentrische Kreise hervor, was eine eigentümliche, aber durchaus nicht unangenehme Wirkung macht. Wenige Menschen haben einen so ausdrucksvollen Blick wie Goethe." Heiter kontrastiert mit der Gleichgültigkeit Sorets die hübsche Episode, wie Goethes Kammerdiener Stadelmann, von der optischen Leidenschaft Goethes angesteckt, einmal eine Unterhaltung Goethes mit Meyer, Riemer und Soret unterbrach, um seinem Herrn eine neue Entdeckung mitzuteilen, die er soeben gemacht habe. „Ich habe", berichtete Stadelmann, „ein Weinglas auf ein weißes Blatt Papier gestellt — so — ferner eine Kerze. Man sieht, daß das durch die Flüssigkeit durchdringende Licht auf dem Papiere drei Sonnen mit einem Regenbogen hervorbringt, wie wir ihn neulich am Himmel beobachteten. Dreht man es so, so sieht man eine Sonne; so werden es zwei und so drei, und hier ist der Regenbogen, hier der helle Kreis und hier der dunkle Kreis. Ich würde wohl noch anderes entdecken, wenn ich Zeit hätte," fügte Herr Stadelmann hinzu. Goethe entließ ihn freundlich. „Er macht es wie viele andere," sagte er französisch zu seinen Besuchern, „er versteht den Wert der Tatsachen falsch, die sich ihm darstellten, und weil sie von ihm herrühren, hält er sie für bedeutsam." Soret verschmäht es nicht, höchst intime Züge mitzuteilen, durch welche Goethe für den Leser ganz

lebendig und gegenwärtig wird. So erzählt er am 24. Februar 1830: „Ich verbrachte heute bei Goethe eine peinliche Viertelstunde. Er schien schlecht aufgelegt, gab mir einige Sachen zum Ansehen und ging in sein Schlafzimmer. Nach einigen Augenblicken kehrte er in höchst aufgeregtem Zustande zurück, den er zu verbergen suchte; er war stark gerötet und sprach seufzend mit tiefer Stimme. Ich tat, als ob ich mit verdoppelter Aufmerksamkeit in meine Lektüre versunken sei, um ihm Zeit zur Beruhigung zu lassen, doch hörte ich ihn zweimal ausrufen: ‚O das Alter, das Alter!‘ als ob er seinem Alter irgend eine Schwäche vorwerfen wollte. Dann setzte er sich mit ziemlicher Mühe nieder...“ Mit dem Erklärungsgrunde, den Herr Stadelmann für dieses Benehmen andeutete, dürfte er glücklicher gewesen sein, als mit seinen optischen Entdeckungen. Für die Feinheit Sorets als psychologischer Beobachter zeugt es auch, daß er bemerkt, Goethe sei rot geworden, als er ihm gelegentlich erzählte, daß Talleyrand in seinen Memoiren der Zusammenkunft Goethes mit Napoleon gedenke. Den ernsten Stimmungshintergrund all dieser von Geist funkelnden, von Lebenslust durchsonnten Gespräche bildet der langsam, aber unabwendbar heraufschattende Tod. Nur höchst selten spricht Goethe davon, daß das Ende seiner Tage nahe sein müsse, aber etwas in seinem Innersten hört nie auf, daran zu denken. Dadurch kommt eine sanfte, großartige Tragik, wie die der Schlußszenen des „Faust“, auch in jene Stellen, die von alltäglichen Dingen handeln. Als die Inkarnation alles Lebens überhaupt hebt sich Goethes zur Neige gehendes Leben

von der dicht dahinter drohenden großen Nacht ab, und sogar gewöhnliche Äußerungen klingen bedeutungsvoll vor dem nahen, ewigen Schweigen.

Aus der Fülle der Gedanken über mannigfaltige Menschen und Dinge, die Goethe äußert, alles Wertvollste mitzuteilen, unterlasse ich, weil solches Vorwegnaschen der Rosinen aus dem Kuchen manchem Leser die Lust verderben könnte, das übrigens kaum 150 Seiten starke Buch selbst zu lesen. Und es ist wert, gelesen zu werden. In diesen Zeiten ist es keine geringe Wohltat, eine ungestörte Stunde allein mit Goethe zu verleben. Mit dem Danke, der Hofrat Burkhardt für die Herausgabe dieses Buches gebührt, möchte ich den Wunsch verbinden, daß einer späteren Auflage ein Bildnis Sorets beigegeben werde. Beim Lesen sehen wir Goethe leibhaftig vor uns, und es ist eine leise Störung des Genusses, daß wir uns von dem geistvollen und liebenswürdigen Menschen, mit welchem wir Goethe plaudern hören, ein anschauliches Bild nicht machen können.

Heine-Briefe.

(1906.)

Zwei Gründe gibt es, einem Menschen ein Denkmal zu errichten: entweder weil man ihn nicht vergessen kann, oder — um ihn nicht zu vergessen. Ein Denkmal von der zweiten, in unseren Tagen bedenklich häufig gewordenen Sorte, das für ein Volk ungefähr das nämliche bedeutet, was ein Knopf im Taschentuche für den einzelnen, braucht Heine nicht. Das beweist schon der erbitterte Widerspruch, den die Absicht, Heine ein Monument zu errichten, in weiten Kreisen erweckt hat. Obwohl mehr als achtzig Jahre seit dem Tage vergangen sind, an dem in Heinrich Heine zum erstenmal der moderne Mensch, splitternackt und springlebendig, mitten in den mittelalterlichen Mummenschanz der deutschen Romantik hineinhüpfte, wirkt Heine noch heute aufregend, entzündet begeisterte Liebe und leidenschaftlichen Haß. Es ist also dafür gesorgt, daß sein Gedächtnis nicht erlösche. Und ein seriöses Monument der ersten Art, wie man es etwa Goethe, Schiller oder Bismarck geweiht hat, wäre das die rechte Art, Heines Andenken zu ehren? Auf einen Hauptplatz einer großen Stadt würde Heine nicht passen. Dazu ist der moderne Archipoeta nicht genug

Musterknabe. Dazu fehlt ihm der Zusatz ehrenwerter Biederkeit und bürgerlicher Korrektheit, dessen eine Persönlichkeit nicht entbehren darf, um als Vorbild für die heranwachsende Jugend öffentlich in effigie ausgestellt zu werden. So ein regelrechtes Monument kann ich mir nun einmal nicht anders vorstellen, als umgeben von einer andächtigen Schar Schulknaben, denen ihr Herr Lehrer, mit spitzem Zeigefinger hinaufdeutend, von dem Leben und den Leistungen dieses großen Mannes erzählt, nicht ohne pädagogisch einfließen zu lassen, daß seine jungen Zuhörer, wenn sie recht brav und fleißig sind, es auch einmal so weit bringen können. Auch der marmorne oder eherne Heine würde bei einer solchen Szene das Lachen nicht verbeißen können. Nein, mit irgendwelcher feierlicher Schablone darf das Heinedenkmal so wenig gemein haben, als der Dichter selbst. In der freien Natur muß es stehen, in einer Landschaft, aus welcher er seine Poesie geholt hat, also am Rhein oder am Gartenufer der Außenalster in Hamburg, an einem schönen, einsamen Platze, wo man die Welt und ihren Schmutz vergißt und an gar nichts anderes denken kann als an Poesie...

Wie unvergessen Heine ist, geht auch daraus hervor, daß wieder eine Sammlung seiner Briefe erscheint[1]. Der erste Band, der die Briefe bis zu Heines Übersiedlung nach Paris, von 1816 bis 1831, enthält, ist soeben herausgekommen. Diese Briefe zeigen uns den jungen, im Werden be-

---

*) „Heine-Briefe." Gesammelt und herausgegeben von Hans Daffis. Panverlag, Berlin, 1906.

griffenen Heine, den Dichter der Tragödien, des „Buches der Lieder", des „Rabbi von Bacharach" und der „Reisebilder". Diese in hohem Grade offenherzigen und aufrichtigen brieflichen Bekenntnisse lassen uns schauen, wie es Heine in den Jahren zu Mute war, während welcher er, die romantische Manier seiner Jugend überwindend, seinen ureigenen Ton fand. Vielleicht noch unmittelbarer als Heines Gedichte sagen uns diese Briefe, namentlich jene, in welchen er dem „Erzfreund" Moses Moser sein Herz ausschüttet, daß Heine, so sehr er die romantische Weise, zu fühlen und zu dichten, beherrschte, in seinem Kern ein durch und durch moderner Mensch war, ein originales Erstlingsexemplar dieses heute massenhaft verbreiteten Menschentypus.

Ein entscheidender Zug an diesem Typus ist die Gier nach Wahrheit, ein Hang nach absoluter, rücksichtsloser Aufrichtigkeit. Dieser Hang hat es zum Teil verschuldet, daß Heine bei den Leuten, die auch beim Dichter auf Gesinnung und Charakter mehr sehen als auf Talent, noch heute in zweideutigem Rufe steht. „So sah ich aus, heute Morgen den 6. April 1829." Diese Worte, die Heine unter sein dem Briefbande beigegebenes Porträt schrieb, könnte man über jedes Gedicht, jeden Aufsatz von ihm setzen. Was er auch schreiben mochte, er hörte niemals auf, Lyriker zu sein, das heißt ein Mensch, der die Stimmung ausspricht, die ihn gerade erfüllt, ohne sich darüber graue Haare wachsen zu lassen, ob sie den ebenso aufrichtig ausgesprochenen Stimmungen von gestern und vorgestern widerspreche, und ob nicht die Stimmungen von morgen und

übermorgen denen von heute und gestern widersprechen werden. Eine feste, einheitliche Überzeugung können Menschen leicht haben, denen sie durch Geburt, Interesse oder eine einseitige und phantasielose Geistesanlage von vornherein zugeteilt ist, welchen, weil sie selbst einen unverrückbaren Betrachtungspunkt einnehmen, die Dinge immer die nämlichen Seiten und Konturen zeigen. Der Dichter aber mit seinen, unter dem leisesten Reize vibrierenden Nerven, mit seinem, in hundertfältigen Stimmungsfarben schillernden Zumutesein, mit seiner beweglichen Phantasie, die ihn von Sonnenaufgang bis -niedergang rund um die Welt trägt, der ist gezwungen, die Dinge heute so, morgen so anzusehen, morgen anzubeten, was ihn heute langweilt, und heute zu überschätzen, was er gestern verachtet hat; er wird, immer mit gleicher Aufrichtigkeit, heute die Romantik des legitimen Königtums, morgen den Zauber republikanischer Freiheit empfinden und verherrlichen, sich heute als Aristokrat, morgen als Proletarier fühlen, heute das Dasein Gottes triumphierend leugnen, um morgen in der sinkenden Sonne das blutrot glühende Herz des auf dem Meere wandelnden Heilands zu sehen, heute den Franzosen und ihrem Kaiser zujauchzen und morgen für das deutsche Vaterland und seine Gemütstiefe und Treue schwärmen. Besitzt ein solcher Mensch, wie Shakespeare, die Gabe objektiven Gestaltens, deren Wurzel immer angeborener starker Wille ist, dann kann er der Gefahr, sich selbst zu verlieren, dadurch entrinnen, daß er die widerspruchsvolle Mannigfaltigkeit seines Empfindens und Denkens in seine Dar-

stellungen der Welt und des Lebens ergießt und Gott und Teufel mit gleicher Wahrheit aus der Seele spricht. Kann er aber den engen Ring des rein lyrischen Genies nicht durchbrechen, dann muß er den Vorwurf der Inkonsequenz, ja der Gesinnungslosigkeit, den solche, die von der Übermacht der Phantasie aus persönlichem Erleben keine Ahnung haben, gegen ihn schleudern, mit Fassung zu tragen suchen, vielleicht, wie Heine, getröstet durch ein geheimes Gefühl, daß die grellen Widersprüche, die man ihm vorhält, dies nur für die oberflächliche Beurteilung zu sein scheinen, während sie in Wahrheit nur auseinanderstrebende Äste des Stammes einer reichen, die Totalität der Menschennatur umspannenden Persönlichkeit sind. Der Hang, den Gehalt jeder Stunde so, wie er ihn erlebte, in Versen und Prosa der Welt zu beichten, wie's eben kam, zynisch oder andächtig, weltschmerzlich oder spottend, dieser Hang war in Heine entwickelt bis zur Sündhaftigkeit, und in ihm waren die psychischen Hemmungen, ihn im Zaume zu halten, nur schwach. Ja, so weit ging seine Aufrichtigkeit, sein Trieb, seine Seele vor der Welt zu entblößen, wie die Natur sie geschaffen hatte, daß er nicht einmal den ach! ebenfalls erzmodernen Kitzel unterdrückte, gelegentlich ein bißchen zu posieren und zu affektieren und mit schöneren Gefühlen, als er hatte, Parade zu machen. Diese bis zum Zynismus gesteigerte Aufrichtigkeit war es, die Heine an der romantischen Schule abstieß, in welcher er singen und sagen gelernt hatte. Treffender als die klügsten Worte charakterisiert den Geist der deutschen Romantik eine kleine Geschichte. Eine junge Dame

aus dem Kreise der Romantiker — Bettina, das „Kind“, glaube ich — las irgendwo, wie der Liebende seinen Schatz „sein braunes Mädchen“ nannte. Das gefiel ihr, das wollte sie auch sein, ein braunes Mädchen. Und um es zu werden, ging sie täglich mit nassem Gesicht und nassen Händen ein paar Stunden in der brennenden Mittagssonne spazieren und war richtig in wenigen Tagen ein braunes Mädchen.

Die romantischen Dichter verliehen ihren Seelen und ihren Poesien die Farbe des Zeitalters ihrer Sehnsucht, des Mittelalters, ungefähr nach der nämlichen Methode, wie Bettina ihre Wangen bräunte. Ihr mystisch-glühender Glaube, ihre herzinnige, ritterliche Minne waren nicht echter als das Braun auf Bettinas Gesicht; so wenig als dieses ehrliche Sonnverbranntheit war, so wenig war der romantische Glaube und die romantische Liebe eine psychische Realität, sondern wesenloses Phantasiespiel, das zur Täuschung des Publikums allenfalls hinreichte, aber nicht einmal zu völliger Selbsttäuschung zu gebrauchen war. Ein heimliches Bewußtsein, daß alles auf Affektation und Gaukelei hinauslaufe, ließ sich nicht tot machen. Aus diesem Bewußtsein erwuchs die sogenannte romantische Ironie. Die Romantiker taten so, als ob es ihnen mit ihrer Poesie nicht so recht ernst wäre, damit man nicht merke, daß es ihnen damit wirklich nicht so recht ernst war. Die Ironie ist das schlechte Gewissen der romantischen Poesie.

In Heinrich Heine ist dieses schlechte Gewissen Persönlichkeit geworden und durch ihn hat die romantische Ironie positiven Inhalt und einen

eigentümlichen poetischen Ton gefunden. Der pikante Reiz der Heineschen Jugendlyrik war, daß er durch die hehren, frommen und innigen lyrischen Gefühle des Romantikers die tatsächlichen Stimmungen und Empfindungen des im romantischen Kostüm steckenden modernen Menschen, des realen Individuums Heinrich Heine, hindurchscheinen und aus ihnen als maliziöse Schwänzchen herausgucken ließ. Die Wirkung wurde dadurch verschärft, daß Heine seinen modernen Gehalt in sangbare, dem Volksliede nachgebildete Formen goß, so wie die poetischen Vaganten des Mittelalters ihre frechen weltlichen Schelmenlieder in den Strophenformen kirchlicher Gesänge dichteten und sie nach kirchlichen Melodien sangen. Ibsens phrasenreicher Hjalmar Ekdal, der sich einen edeln, selbstlosen und hochgesinnten Märtyrer wähnt, während er in Wirklichkeit von brutal egoistischen, alltäglichen Motiven beherrscht wird, ist eine Figur, die objektiv verkörpert, was in Heines subjektiver Poesie lebt. Heine hätte diese Figur, wie Ibsen überhaupt, mit unheimlicher Gründlichkeit verstanden. Überhaupt ist Heine um hundert Jahre zu früh in die Welt gekommen. Ein Vorbote der ungeborenen Zukunft, der sich mit den Revenants der abgestorbenen Vergangenheit herumschlagen mußte, das war Heines Situation. Wie ganz anders würde er in unsere Zeit passen, wo das Klima, in welchem seine Seele sich behaglich fühlte, viel allgemeiner geworden ist. Um recht deutlich zu empfinden, wie modern in unserem Sinne Heine war, verglichen mit anderen Großen früherer Epochen, stelle man sich möglichst lebhaft vor, daß etwa Schiller, Goethe, Lessing, Clemens

Brentano und — Heinrich Heine heute von den Toten auferstünden und plötzlich mitten in unsere Welt hineinversetzt wären, in unsere Welt mit Telephon, drahtloser Telegraphie, Blitzzügen und Schnelldampfern, mit ihrer Skepsis, ihrer Naturwissenschaft, mit ihrer waghalsigen Philosophie und Kunst, mit ihrer Technik und mit allem übrigen, das an unseren Nerven rüttelt. Wie lange würde wohl jeder dieser großen Geister brauchen, um sich in dieser gründlich umgewandelten Welt zu akklimatisieren? Würde nicht mancher sich lieber sogleich wieder ins Grab legen, statt in dieser ihm ungemütlich gewordenen Welt zu leben?... Wie jeder sich verhalten würde, das auszumalen, sei der Phantasie des Lesers überlassen. Eines aber weiß ich: Heine würde sich in unserer Welt schon im ersten Moment zu Hause fühlen, ihm wäre zu Mute wie einem Geschöpfe des Südens, das aus dem nebligen, fröstelnden Norden in sein heimatliches Klima gerät, wie dem armen Firdusi, wenn er all die Schätze und schönen Sachen, die ihm der Schah zum Geschenke machte, noch erhalten hätte und nicht früher gestorben wäre. Im Taumel des Entzückens würde der arme Heine gar nicht wissen, wo anfangen mit dem Genießen, ob er zuerst auf einem Prachtdampfer Ballins eine sommerliche Nordlandsfahrt nach Island wagen oder mit dem Luxuszug an die Riviera fahren oder Nietzsches Bücher lesen oder ein Liebesverhältnis mit einer schönen Dame in entzückend moderner Toilette beginnen oder sich als Feuilletonist bei einem Weltblatt engagieren lassen soll mit einer Jahresgage, so groß wie alle Honorare zusammengenommen, die

er während seines ganzen Lebens von Campe empfangen hat. Hätte nur Heine zu seinen Lebzeiten all das Gold einstreichen können, das ihm sein Genie heute einbringen würde! Wir würden dann einen andern Heine besitzen, über dessen Denkmalwürdigkeit kein Zweifel bestünde. Denn fast alles, was sein Bild in den Augen der Nachwelt entstellt, ist nur Verzerrung und Verkrüppelung seiner ursprünglich schönen Natur, dadurch verschuldet, daß sein schöpferisches Genie, dem die Freiheit Lebensluft war, auf die Gnade des Onkels Salomon und anderer Sippen angewiesen war.

In Heines Briefen sehen wir, wie dieser moderne Schmetterling sich aus der romantischen Verpuppung losschälte; wir beobachten, wie seine eigentümliche Prosa sich bildete. Denn ebenso tief wie die Poesie hat Heine die deutsche Prosa revolutioniert; es gibt keinen neueren deutschen Schriftsteller, auch keinen Heine feindlichen, dessen Stil nicht, bewußt oder unbewußt, von Heine beeinflußt wäre. Seit Heine ist das Verhältnis des Autors zum Publikum ein anderes, intimeres, geworden. Er schrieb an das Publikum, er redete es an, und daraus erwuchs ein seither viel mißbrauchter plaudernder Konversationston, dadurch kam in den deutschen Stil eine eigentümliche geschmeidige kätzchenhaftige Grazie, wie sie bisher nur das Französische besessen hatte. Noch ehe Heine Paris als zweite Heimat erwählt hatte, perlt und prickelt in der deutschen Prosa des rheinischen Poeten eine Spur pariserischen Esprits. In Heines Briefen kann man das Entstehen dieses Stils an der Quelle belauschen, denn der Briefstil ist der Ursprung seiner

Prosa. Seine Briefe haben alle Feierlichkeit, alle Zeremonie abgetan, sie sind eine angeregte Konversation mit einem geisterhaften Visavis, voll all der witzigen und pudelnärrischen Zufälligkeiten, die sich von selbst ereignen, wenn zwei geistreiche Leute sich unterhalten. Diese Briefe sind beinahe dramatisch. Wenn man einen gelesen hat, so ist es, als ob man Heine besucht hätte und wüßte, wie er sich befindet, wie er gelaunt ist, ob die Sonne scheint oder ob es regnet. Diese Briefe ersetzen den persönlichen Umgang, sie sind seelische Momentphotographien und ertappen die schier unerhaschbare Individualität auf frischer Tat. Häufig trifft man in den Briefen Einfälle, die später, oft nach vielen Jahren, zu Gedichten geworden sind. Durch die Briefe versteht man auch Heines Lyrik feiner und tiefer. Was Heines Lyrik von jeder anderen, auch der Goethes, unterscheidet, das ist, daß er seine persönliche, einzige Individualität mit Haut und Haar, mit allen Launen und Grillen, lyrisch auszusprechen gewagt hat. Wenn Heine in einem Liede „Ich" sagt, so heißt das: „Ich, Heinrich Heine, an diesem Tage, zu dieser Stunde." Wenn Goethe „Ich" sagt, so heißt das nicht in dem nämlichen absoluten Sinne, wie bei Heine, „Ich, Wolfgang Goethe". Goethes lyrisches Ich ist ein Rahmen, in den auch ein anderer Kopf als der des Dichters sein Gesicht stecken kann. Denn Goethes Gedichte enthalten allgemein menschliche Stimmungen und Gefühle durch individualisierende Züge belebt; die Heines aber Heinrich Heinesche Gefühle, die nur er und kein anderer hat — die aber freilich, wie Heines großer Erfolg bewies, doch sehr viele seiner

Zeitgenossen gehabt haben mußten, ohne sich ihrer bis zur Aussprechbarkeit bewußt zu sein. Wer die Verwegenheit hat, Gedanken und Stimmungen zu äußern, von denen er überzeugt ist, daß sie außer ihm kein Mensch jemals gedacht und empfunden hat, dem kann es begegnen, nachher zu erfahren, daß er, ohne es zu ahnen, seiner Zeit aus der Seele gesprochen und ihre verschwiegensten Heimlichkeiten verraten hat.

Heine-Briefe.

(1907.)

Heinrich Heine, so wird erzählt, war als Leiche so schön wie niemals im Leben. Vielleicht sah Heine, als die Poetenseele, die so veränderlich war, wie das von ihm so heiß geliebte und so schön besungene Meer, ihre sterbliche Hülle verlassen hatte, zum erstenmal eine Stunde lang wie er selbst aus. Von den Bildnissen des lebenden Heine gleicht keines dem anderen und wahrscheinlich auch keines dem Urbild. Der Tod aber ist ein genialer Bildner; ihm mag gelungen sein, was kein irdischer Künstler vermochte: den wahren Ausdruck der widerspruchsvollen Seele des großen Lyrikers, Humoristen und Satirikers auf dem erstarrten Antlitze des toten Heine festzuhalten, wenigstens für die Dauer der kurzen Pause zwischen dem Erlöschen des Lebens und dem Beginne der Zerstörung... So überirdisch schön war das letzte Gesicht Heines, daß die wenigen Freunde, die um ihn trauerten, dem Verlangen nicht widerstehen konnten, einen Gipsabguß davon der Nachwelt aufzubewahren. Ob sie noch existiert, diese Totenmaske? Aus dem Boden, wo der Leichnam des ermordeten jüdischen Dichters Salomon Gabirol

eingescharrt war, so erzählt Heine in dem Romanzenzyklus „Jehuda ben Halevy“, wuchs ein Feigenbaum; dessen eigentümlich längliche Früchte waren von seltsam würziger Süße, und wer davon genoß, der versank in ein träumerisches Entzücken. Ob nicht die Totenmaske Heinrich Heines eine ähnliche Wunderwirkung auf den Beschauer übt? Ja, bildsames Gips war da, Heines leibliches Antlitz darin abzuprägen, von dessen unzerstörbarer Urschönheit die leise Hand des Todes alles weggewischt hatte, was sie verhüllte und entstellte; aber noch hat sich unter den vielen, welche Heine zu schildern und zu beurteilen versucht haben, der Geist nicht gefunden, der im ätherischen Stoffe der Sprache Heines Seele abzubilden gewußt hätte, nicht wozu Menschen und Leben sie verdorben und verzerrt hatten, sondern wie sie aus der Hand ihres Schöpfers gekommen war. Daß dieser Schriftsteller so lange auf sich warten läßt, ist eigentlich kein Wunder. Müßte er doch ein Dichter sein, ein großer Dichter, größer als Heine selbst, ein Dichter vom Schlage jener Seltenen, Unglaublichen, an gestaltender Schöpferkraft schier der Natur selbst Ebenbürtigen, die den Falstaff, den Hamlet, den Don Quixote oder den Mephistopheles geschaffen haben, Typen, die wir, seit sie einmal in der Welt sind, als zur Substanz der Menschheit gehörig empfinden. Nur ein solcher wäre fähig, an der aus dissonierenden, die äußersten Enden und Kontraste des Menschlichen umspannenden Elementen seltsam gemischten Individualität Heines das Probe- und Meisterstück aller wahren, weil der Liebe entspringenden Menschendarstellung großen Stils zu

leisten: uns den Menschen in seiner Nacktheit zu entblößen, alles, auch das Dunkelste, auch das Häßlichste und Niedrigste, unbeschönigt zu sagen und uns dennoch zu zwingen, den so grausam Geschilderten, zur eigenen Verwunderung und den eigenen ästhetischen und moralischen Skrupeln zum Trotze, lieb zu haben und auf seiner Stirne das Leuchten jener verlockenden Schönheit zu gewahren, die Luzifer, nach Lord Byrons Zeugnis, auch nach dem Höllensturze besaß. An der idealen Heinebiographie müßte sogar der ärgste antisemitische Heinelästerer seine Freude haben können, aber auch jener Leser, der Heine, trotz alledem und alledem, eines Denkmals auf deutscher Erde von Herzen würdig achtet. Vielleicht — denn oft treffen Frauen mit der einfachen Empfindung, wohin der höchste Grad männlicher Intelligenz nur mit Mühe reicht — entstammte der Heinekultus der Kaiserin Elisabeth dem sicheren Gefühle, daß der innerste Kern, das „Unsterbliche" Heines, aller Flecken und Entstellungen ungeachtet, so edel und schön war wie das stille Totenantlitz des entschlafenen Dichters.

Wahrscheinlich wollte Heine, der recht gut wußte, daß er auf posthume Gerechtigkeit nicht zu hoffen habe, in seinen Memoiren, mit deren Ausarbeitung er sich in seiner späteren Lebensperiode so eifrig beschäftigte, wie ein ägyptischer Pharao mit dem Baue seiner Pyramide, die Lösung des Rätsels seiner Persönlichkeit und seines Wirkens der Nachwelt hinterlassen — wenn anders wir den in Heines Briefen enthaltenen Versicherungen, daß die Memoiren vollendet seien, trauen dürfen und

die Ankündigung ihrer Veröffentlichung nicht etwa nur als Drohung auf Heines reiche Verwandte und als Stimulans auf den in Geldsachen zurückhaltenden Verleger Julius Campe wirken sollte. Jedenfalls sind die Memoiren, die Heine als sein Hauptwerk bezeichnet hat, bis zum heutigen Tage nicht erschienen, und Heines Prophezeiung ist zur Wahrheit geworden:

Wenn ich sterbe, wird die Zunge
Ausgeschnitten meiner Leiche,
Denn sie fürchten, redend käm' ich
Wieder aus dem Schattenreiche.

Stumm verfaulen wird der Tote
In der Gruft, und nie verraten
Werd' ich die an mir verübten
Lächerlichen Freveltaten.

Heine schrieb diese Verse in der Zeit des Erbschaftsstreites mit seinem Vetter Karl Heine, dem Sohne des greisen Onkels Salomon in Hamburg. „Wahrlich," so schrieb Heine 1846 an Campe, „nicht die Geldsache, sondern die moralische Entrüstung, daß mein intimster Jugendfreund und Blutsverwandter das Wort seines Vaters nicht in Ehren gehalten hat, das hat mir die Knochen im Herzen gebrochen, und ich sterbe an diesem Bruch." Der Erbschaftsstreit mit seinen häßlichen Aufregungen hat aber nicht nur Heines Gesundheit für immer zerstört und den rotbackigen Lebemann, der sich in Paris so wohl fühlte wie ein Fisch im Wasser („oder vielmehr," schrieb Heine an Ferdinand Hiller, „wenn im Meer ein Fisch den anderen nach seinem Befinden fragt, so antwortet dieser: ‚Ich befinde mich wie Heine in Paris'"), zum Lazarus

umgewandelt, dieser Streit bezeichnet auch in Heines dichterischer Entwicklung die Sonnenwende, den Beginn der Tragödie. Durch ihn wurde der Sänger der Liebe und der Lebensfreude zum Dichter des Hasses und der Qual. Seltsam! Der Schwester Karl Heines, der Heldin der „jungen Leiden", hat die Welt die zartesten Liebeslieder Heines zu verdanken; der Bruder inspirierte ihn zu den wildesten und unheimlichsten Fluchgedichten, welche die deutsche Poesie besitzt. Wie wehe Vetter Karl auch dem Menschen Heine getan haben mag — Heine pflegte ihn seinen Mörder zu nennen und ihn Hagen, dem Mörder Siegfrieds, zu vergleichen —, den Dichter in ihm hat er zu neuem Leben auferweckt. In den dem Erbschaftsstreit und der Erkrankung vorhergehenden Jahren waren Freund und Feind darüber einig, daß, so wie Heines leibliche Erscheinung sich veränderte und einen behaglichen Fettansatz zeigte, seine poetische Schöpferkraft Spuren beginnender Ermattung verriet. Der aus der Heimat und aus der Jugendzeit mitgebrachte Vorrat an lyrischem Stimmungsstoff war aufgebraucht, und Heine fing an, wie der Gott seiner Schöpfungslieder, sich selber zu kopieren und in Manierismus zu verfallen. Da ergriff ihn die Wirklichkeit, da schloß Unglück und unheilbare Krankheit wie eine schwarze Frauengestalt das Haupt des Dichters zärtlich ans Herz, küßten ihn auf die Lippen, die, gelähmt, nicht mehr küssen konnten, und trank mit wildem Saugen das Mark aus seinem Rücken. In dieser schauerlichen Umarmung aber stieg aus dem geöffneten Abgrunde seines Herzens eine Poesie ans Licht empor, wie

die Welt sie noch nic
aus der Tiefe mensch
sie in der Hölle verno
schreie der Verzweiflun
sinniges Gelächter, her
Wut — aber alles W
wie aus den rotglü
Phalaris ehernem St
Matratzengruft redete
immer da war, seit M
und sterben, das aber,
zum letzten Male gespro
stumm gewesen war, wei
des Menschenlebens w
jene, aus welcher die
blühenden Poesie ihre
Bis zur Lazarusperiod
viel Spielerei gewesen
Kätzchens, voll einsc
faszinierenden, grünlic
scharfen Krallen an
Dieses Spielerische der
Heineschen Schmerzes
verhindert haben, der
deutschen Volkes zu fin
deutsche Musiker sie a
sanges dahin getragen
ihnen die lebendige,
Seele ein, ohne die un
ist. In Heines schreckli
seinem zu höchster form
künstlerischen Können
erlebtes Gefühl als St

Wunder geschehen, daß, während Heines Leib unter namenlosen Martern seiner Auflösung entgegensiechte, seine Poesie zu jener mysteriösen Schönheit aufblühte, die er in seinem letzten Gedicht unter dem Bilde der Passionsblume symbolisiert hat. Mitten in seinen Qualen genoß Heine mit unheimlicher Freude dieses letzten Dichterglückes. Er wußte, daß in diesen Versen, die er mit großen, zittrigen Buchstaben auf große Blätter schrieb, das gelähmte Augenlid auf der Linken mühsam offen haltend, so wie sie durch die Energie seines im Erlöschen himmelhoch aufflammenden Geistes dem Tod abgetrotzt waren, auch die Kraft lebte, den Tod zu überwinden. „Nicht wahr," sagte er zu Alfred Meißner, dem er einige seiner letzten Poesien gezeigt hatte, „nicht wahr, das ist schön, schauerlich schön? Solche Töne sind in der Poesie noch nicht vernommen worden. Es ist, als ob ein Toter im Grabe sänge oder das Grab selbst..."

In einem Schmähbuche gegen Heine las ich kürzlich die Bemerkung, an der Originalität seiner letzten Gedichte sei eigentlich nichts Wunderbares, es habe sich eben noch nie ein Dichter in einer solchen Lage befunden. Das ist erstens nicht wahr, denn Otto Ludwigs und Friedrich Hebbels Leben endigte mit einem ähnlichen Martyrium. Und dann würden uns sehr viele dichterische Genies, in Heines Situation versetzt, das großartige, herzerhebende Schauspiel der Tragödie in der Matratzengruft gewiß nicht bieten.

In einem Lazarusgedicht Heines kommen die Verse vor:

Ob deiner Inkonsequenz, o Herr,
Erlaube, daß ich erstaune:
Du schufest den fröhlichsten Dichter und nimmst
Ihm dann seine gute Laune.

Ich finde, Heine hatte unrecht, in seinem Schicksale Konsequenz zu vermissen. Es liegt die finstere Logik der Tragödie darin, wenn ein Mensch, der sein Leben lang seine lieben Mitmenschen und den lieben Gott, so gut als sein eigenes liebes Ich, verspottet, gelästert und ironisiert hat, zum Schluß einer harten Probe auf Leben und Tod unterworfen wird. Wie der fromme Hiob geprüft wurde, damit es sich erweise, ob seine Frömmigkeit echt sei, so läßt sich Heines Martyrium als eine Art Gottesurteil deuten, durch welches ans Licht gebracht wurde, ob seine dichterische und menschliche Persönlichkeit, die so viel Ärgernis erregt hat, echt war oder nicht, ob seine frechen Worte und Taten, wie die gewöhnlicher gesinnungsloser Lumpen und Schandmäuler, denen die moderne Heinehetze den Dichter gerne beigesellen möchte, nur den oberflächlichen Motiven der Effekthascherei und kleinlicher Bosheiten entsprangen oder ob ihre Beweggründe bis ins Dunkel metaphysischer Notwendigkeit hinabreichen. Die Probe ist zu Gunsten Heines ausgefallen. Er durfte so sein, wie er war, weil er so sein mußte, wie er war; weil er so blieb, wie er war, auch wenn Krämpfe seinen Leib zusammenbogen und die Delirien des morphinbetäubten Kranken mit den Visionen des Poeten ineinanderflossen. Wer ein achtjähriges qualvolles Absterben nicht nur erträgt, sondern in Poesie verwandelt, der hat, wie Heines biblischer Stammvater, mit Gott

gerungen, ohne daß Gott ihn zerbrechen konnte, und hat sich dadurch das Recht auf Anerkennung seiner Persönlichkeit, so wie sie ist, mit Haut und Haar erkämpft; der ist Kern, nicht Schale. Und vielleicht wird auch der ewige Richter die Hoffnung, die Heine wenige Stunden vor seinem Tode zu einem um sein Seelenheil besorgten Freund aussprach: „Dieu me pardonnera, c'est son métier," erfüllt haben, indem er ihn mit den Worten des Goetheschen Gottes absolvierte:

Ich habe deinesgleichen nie gehaßt;
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.

In diesem heroischen Sinne, nicht in irgend welchem sittenrichterlichen und nicht im sentimentalen, müßte der ideale Biograph Heines sein Leiden und Sterben erzählen, als den grausamen und doch versöhnenden Abschluß der Dissonanzen seines Charakters und seines Lebens.

Besser und tiefer als alle Biographien schildert sich vorläufig Heine selbst in seinen Werken und in seinen Briefen. Im Berliner „Pan"-Verlag ist soeben der zweite Band der von Hans Daffis gesammelten und herausgegebenen Heinebriefe erschienen, deren erster im Sommer an dieser Stelle besprochen wurde [1]).

Viel Verlegerverdruß, viel literarische, politische und persönliche Katzbalgereien, viel Geldnot, Ehemisere und Familienärger schwatzt, jammert und zankt in diesen Briefen aus Heines Pariser Zeit;

---

[1]) Siehe Feuilleton der „Neuen Freien Presse Nr. 15069 vom 5. August 1906 [oben S. 183 ff.].

aber auch viel Geist ist darin, viel Liebe und viel Poesie, und aus einiger Ferne gesehen, gewahrt man in den verwirrenden Details eines zersplitterten Schriftsteller- und Journalistendaseins die ernste Linie der Tragödie des Dichters Heinrich Heine auf dem Hintergrund eines in den Briefen zwar farbig und lebendig abgespiegelten, den Menschen der Gegenwart aber schwerer als manche Periode des Altertums verständlichen Zeitalters.

In einer langen Serie von Briefen lassen sich das Siechtum und die Metamorphosen der Krankheit, die Heine langsam tötete, aufs genaueste verfolgen. Mitten unter den trostlosesten Berichten stößt man zuweilen auf Briefe, in denen Heine seinen Gesundheitszustand als einen guten, baldige Genesung versprechenden schildert. Das sind Heines Briefe an seine Mutter. Bis zum letzten Augenblicke hat er der alten Frau den Schmerz über das hoffnungslose Elend ihres Sohnes auf das mühevollste zu ersparen gewußt.

Der Leser atmet auf, wenn er endlich auf das erste Billet, an Heines letzte Liebe, die Mouche, trifft, denn er weiß, jetzt ist die Erlösung nahe. Das Erscheinen der Mouche kündigt den Tod an. Wie feiner Hauch eines exotischen Wohlgeruches haftet an diesen Billets, die meistens nicht mehr enthalten als flehentliche Bitten, nur ja recht bald zu kommen, noch heute der fremde Zauber der Person, an die sie gerichtet waren, und der brennend marternden und wonnig betäubenden Gefühle, welchen diese Billets entsprangen. Alles Kosende, Neckende und Zärtliche, das Heine im Verkehre mit Frauen eigen war, lebt noch einmal auf in

diesen flüchtig hingekritzelten deutschen oder französischen Briefchen, die meistens mit einem Kuß auf die „pattes de mouche“ schließen. Ich höre, die Literaturgelehrten haben das wissenschaftliche Problem gelöst, wer die Mouche war, was sie trieb, woher sie kam. Sogar ein Buch über ihren Verkehr mit Heine soll sie geschrieben haben. Ich will davon nichts wissen. Am schönsten wäre es, wenn man sonst überhaupt gar nichts von ihr wüßte und Heines Briefe und Gedichte an sie die einzige Spur ihres Daseins wären. Dann bliebe doch der Zweifel möglich, ob die Mouche überhaupt jemals als menschliches Wesen auf der Erde gelebt hat und nicht vielleicht nur ein beglückendes Phantasiegebilde des Dichters war oder gar eine Botin aus dem Feenreich Avalun, ausgesandt, den Poeten, nachdem sie zuvor seinen Geist noch zu seinem letzten und schönsten Gedicht begeistert hatte, dahin abzuholen.

Eduard v. Hartmann.

(1906.)

Still und beinahe unbeachtet ist der Schöpfer der Philosophie des Unbewußten aus der Welt gegangen, der vor siebenunddreißig Jahren geräuschvoll und unter allgemeinem Aufsehen wie ein Triumphator seinen Einzug in die philosophische Wissenschaft gehalten hatte. Und nicht nur in die Wissenschaft; auch das große Publikum der Gebildeten, das metaphysischen Problemen weder Verständnis noch Interesse entgegenzubringen pflegt, eroberte Hartmann im Handumdrehen. Ein Buch, welches die Lösung des Welträtsels zu enthalten vorgab, teilte damals mit irgend einem französischen Roman, dessen Titel heute kein Mensch mehr weiß, die Ehre, das Buch der Saison zu sein, das Buch, das man gelesen haben mußte, um als gebildeter Mensch zu gelten. „Ein unvergängliches Denkmal“ nannte damals in diesen Blättern [1]) Hieronymus Lorm Hartmanns Buch, „nicht nur eine der tiefsinnigsten, sondern auch der elegantesten und unterhaltendsten Schöpfungen des menschlichen Geistes, welche die allgemeine Anerkennung bereits zu dem Range einer Pflichtlektüre der Gebildeten

[1]) Neue freie Presse.

erhoben hat.“ Seltsam hören sich heute, da die Menschen zu zählen sind, welche die Philosophie des Unbewußten gelesen haben, die in alten Jahrgängen von Zeitungen und Revuen wie im Phonographen aufbewahrten Posaunenstöße der Kritik an, mit welchen Hartmann gleich nach Erscheinen seines Werkes bei lebendigem Leibe zum Unsterblichen proklamiert wurde, neun Jahre nach Schopenhauers Tode, der vier Jahrzehnte lang auf Anerkennung hatte warten müssen. Was war die Ursache dieses Sensationserfolges eines philosophischen Buches, das nicht einmal im Sinne der damals unbeschränkt herrschenden materialistischen Weltanschauung geschrieben war? Die Antwort ist nicht schwer und ist am besten in Hartmanns eigenen Worten zu geben. Er bot, ohne Materialist zu sein, „eine Philosophie, welche allen Resultaten der Naturwissenschaften volle Rechnung trägt, und den an sich berechtigten Ausgangspunkt des Materialismus ohne Einschränkung in sich aufnimmt,“ und bot sie in gemeinverständlicher Form und Sprache, wenigstens bis auf einige Kapitel, deren mathematische Formeln und metaphysische Kunstausdrücke dem Leser das Gefühl geben, daß hinter dieser sich herablassenden Popularität des Vortrages überall seriöseste Wissenschaftlichkeit verborgen sei. In dem Kapitel, welchem die angeführten Stellen entnommen sind (Gehirn und Ganglien als Bedingung tierischen Bewußtseins), erklärte Hartmann, daß nur eine, diese Anforderungen erfüllende Philosophie hoffen dürfe, dem Materialismus standzuhalten, und eine solche Philosophie sollte die Philosophie des Unbewußten sein.

Damit soll nicht gesagt sein, daß sie es wirklich war. Aber sie gewährte dem Publikum den starken Anschein einer solchen, die szenische Illusion einer Welterklärung, welche nicht, wie die früheren Philosophien, ein aus dem Kopfe des Denkers herausgewickeltes geistreiches Hirngespinst, sondern solide, auf die Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft gegründete, die Fülle ihres Reichtums in sich schließende Erkenntnis war. Diese Illusion war so künstlerisch und stilvoll arrangiert, daß sie nicht nur das Publikum und einen großen Teil der Kritik, sondern auch ihren Urheber selbst täuschte, der gewiß mehr als eine Dichtung in wissenschaftlicher Form, nämlich, wie das Motto der Philosophie des Unbewußten lautet, „spekulative Resultate nach induktiv-naturwissenschaftlicher Methode" gegeben zu haben überzeugt war.

In Wahrheit ist die Philosophie des Unbewußten von einerlei Art mit den übrigen philosophischen Systemen, welche von Kant bis Schopenhauer Welt und Dasein durch einen mittels eines spekulativen Luftsprunges erhaschten Einfall von innen aus zu erleuchten sich angemaßt haben, die, während sie das Wesen der Dinge zu erklären wähnten, nur einen Abdruck der Persönlichkeit ihrer Erfinder gewährten. Was bei Spinoza „Substanz", bei Kant „Ding an sich", bei Fichte „absolutes Ich", bei Hegel „absolute Idee", bei Schopenhauer „Wille" heißt, das nennt Hartmann, gemäß der abgeänderten begrifflichen Fassung, die er ihm gibt, „das Unbewußte". Der einzige Unterschied zwischen Hartmann und seinen Vorgängern ist, daß er seine metaphysisch-poetische Fiktion in

in der Annahme eines „W
sich bestand, welcher den In
die „Vorstellung“ erst hervor
doch ein Wille ohne Vorstellu
stand er gerichtet ist, undenkb
ging dieser Widerspruch nic
ihn dadurch zu korrigieren, i
griffe des „Unbewußten“ W
vereinigte. Ob diese Korrektu
Verbesserung ist, bleibe dah
beeinträchtigt sie Hartmanns
ginalität, zumal Schopenhau
dessen deutlich bewußt zu sei
Begriff des blinden Lebensw
zielende Intelligenz hineinp
sein „Wille“, wie er ihn im
Systems verwertet, ganz un
bewußte“ Hartmanns hinaus
andere kritische Modifikation
mann Schopenhauers „Welt
stellung“ in seine Philosophie
gewandelt hat (zum Beispiel
Kantschen transzendentalen I
Schopenhauers Philosophie f
des naiven Materialismus),
hier nicht der Ort. Das An
klären, wie ich es meine,
philosophische Gedanken Lese
gründlicher und scharfsinniger
Schopenhauers geerntet hat,
deres ist als originale Ge
den Tiefen einer eigenartig

Am offenbarsten verrät

Hartmanns Gedankenwelt ihr Licht von der Schopenhauerschen Philosophie empfängt, deren Planet sie ist, durch ihre melancholische, pessimistische Stimmung. Nach Schopenhauer ein pessimistisches Buch schreiben, das ist wie eine Ilias nach Homer. Schopenhauer hat als der erste den vollen Mut des Pessimismus gehabt, er ist sein Klassiker, Schopenhauers Pessimismus ist der elementare Ausdruck seines innersten Zumuteseins. Wie blaß und schwächlich nehmen sich neben Schopenhauers menschen- und weltverächterischen Ausbrüchen die feinstilisierten Kapitel Hartmanns aus, in denen er die Glücksbilanz des Lebensprozesses zieht. Gerade diese Kapitel aber dürften das Glück des Hartmannschen Buches beim großen Publikum gemacht haben, vielleicht eben dadurch, daß sie minder echt waren als der Schopenhauersche Pessimismus. Echter, trostloser Pessimismus, der den lieben Leser von seinen erbarmungslosen Verdikten über die intellektuelle und moralische Beschaffenheit des Menschenpacks nicht ausnimmt, ist nicht für jedermann eine gemütliche Lektüre. Es ist beinahe, als ob man einem Tiger in seinem Käfig einen Besuch machte. Wer heute Schopenhauer liest, wird sich des unheimlichen Gefühls zuweilen nicht erwehren können, als ob sein grimmiger Geist, wie ein Raubtier im finstern Dschungel, im Dickicht seiner Gedanken umgehe, und plötzlich wird ihm, als ob grünliche dreieckige Lichter ihm drohend aus dem Buch entgegenleuchteten... Die Größe des Schopenhauerschen Pessimismus, der nach dem Humanitätszeitalter, in welchem die Philosophen von der Menschheit in dem Tone sprachen, wie

gelten und schossen, daß sie alles Leben entseelten, welches sie durchdrangen. Ich glaube, daß eine Blume, welche Ibsens Blick durchstach, welken mußte und in ihre Blätter zerfiel, ich glaube, daß in Jugendglanz erschimmerndes Haar unter dem bösen Strahle dieses Auges ergraute, wie unter der Einwirkung der nach Röntgen benannten X-Strahlen. Sein Geist hatte die mysteriöse Kraft dieser Strahlen und sah durch die dicksten Stirnen wie durch transparentes Glas. Wie auf einem Röntgenbilde die Körperumrisse verfließen und verschwimmen, während die dunklen Formen der Wirbelsäule und der Rippen erscheinen und die inneren Organe, vor deren Anblick die hellenische Sonne Goethes schaudernd ihr Antlitz wegwenden würde, so wird in den von Ibsen geschauten und gebildeten Gestalten alles sichtbar, zum Greifen deutlich, in dessen Verborgensein und Unbewußtheit das Leben und die Gesundheit besteht, alles, was sonst, wie das der menschlichen Schönheit zu Grunde liegende scheußliche Skelett, nur der entfleischende zersetzende Tod den Augen entblößt.

Aber nicht nur das Grausige, auch die eigentümliche mysteriöse Schönheit des Todes hat Ibsen mit diesem gemein. Wer nicht empfindet, daß Ibsens Welt überall voll von Schönheit ist, der hat ihn nicht verstanden; von einer fremden, nur ihm eigenen Schönheit. Sie stammt, meine ich, daher, daß er alles, was er erschaut, jedes, auch das häßlichste Antlitz, das gräßlichste Schicksal, von seinem Geiste scharf bestrahlt und durchleuchtet, vor die große Nacht des Weltgeheimnisses stellt. Dadurch kommt etwas in seine Poesie wie Rem-

Martin Greif.

Zu seinem siebzigsten Geburtstage.

(1909.)

In der Heimat war ich wieder,
Alles hab' ich mir beseh'n,
Als ein Fremder auf und nieder
Mußt' ich in den Straßen gehn.

Nur im Friedhof fern alleine
Hab' ich manchen Freund erkannt,
Und bei einem Leichensteine
Fühlt' ich eine leise Hand.

Es ist mir wie die Erfüllung einer lange empfundenen Verpflichtung, dem Dichter dieser zwei Strophen, deren Wahrheit ich nie tiefer fühlte, als wenn mich der Frühling wieder für längere Zeit nach Wien führt, an seinem siebzigsten Geburtstage herzlichen Dank zu sagen. Denn nicht nur dieses kleine Gedicht „Fremd in der Heimat", sondern viele Gedichte und Strophen Martin Greifs haben mich seit den Tagen der Jugend heimlich durch das Leben begleitet und wachen, wie Melodien, die in uns schlafen, zu günstiger Stunde in mir auf. Ich weiß sie eben auswendig, werden manche sagen, die keine Ahnung davon haben, daß das Gedächtnis nicht immer eine Kraft des Kopfes, sondern weit mehr des Herzens ist. Ich aber glaube, es ist etwas anderes. Wenn mir gewisse Stim-

mungen, die sich, gleich Grundmotiven, in jedem längeren Leben, leise variiert, immer wiederholen, unwillkürlich gleich in den einfachen, aber eine Unendlichkeit an Gemüt in sich schließenden Formen bewußt werden, die Martin Greif ihnen gegeben hat, so entspringt das nicht dem „Auswendigwissen“, es ist kein Zitieren, abgesehen davon, daß kein Dichter ärmer als Greif an Sentenzen ist, die zum Zitieren reizen, und daß dieser Mangel mit seiner edelsten Eigenart zusammenhängt. Nein, hier handelt es sich um etwas Tieferes und Innerlicheres, als um eine Gedächtnisleistung; um eine Art Einverseelung. Habe ich doch, wenn ein Natureindruck oder eine Lebenslage ein Greifsches Gedicht in mir weckte, gewöhnlich nicht einmal gewußt, daß sein Wortlaut irgendwo in mir schlummere. Ich will ein paar Fälle erzählen, nicht wegen des psychologischen Interesses, das sie möglicherweise haben, oder gar, weil sie mir begegnet sind, sondern weil sie mir für das Wesen der Greifschen Lyrik nicht ohne Bedeutung zu sein scheinen.

Vor mehr als dreißig Jahren ritt ich in der Glut des griechischen Sommers kreuz und quer durch den Peloponnes. Über wasserlose Karsthochländer ging die Reise, Glut atmende Flußtäler entlang, die rot waren von blühendem Oleander, zu Tempeltrümmern auf einsamen, mit Eichenwald bedeckten Berggipfeln hinan, durch öde Felsschluchten, auf deren schattigem Grunde Schildkröten im alten Platanenlaub raschelten, während hoch oben im Blau beschneite Gipfel auf mich niederschauten. In meinem von heftiger Leidenschaft kaum genesenen Gemüte zitterte mancherlei

jüngst Erlebtes und Erlittenes schmerzlich nach. Auf allen Wegen aber verfolgte mich unaufhörlich die unbestimmte Erinnerung an ein Gedicht, von dem ich die Empfindung hatte, daß es meinen gegenwärtigen Zustand treffend ausdrücke. In meinem Gedächtnisse fand ich nur wenige Bruchstücke davon vor. Aber in dem hypnotisch überhauchten, geistigen Hindämmern, in welches die tagelangen einsamen Ritte und die niederbrennenden Sonnenstrahlen mich versetzten, wachte Wort um Wort, Reim um Reim, Strophe um Strophe in mir auf, und nach einigen Tagen konnte ich mir das Ganze innerlich vorsagen wie etwas Eigenes. Es war Martin Greifs „In der Sierra“.

Dürftig Wasser der Sierra
Rinnt in den Guadalquivir,
Das Gezack der weißen Gipfel
Trübt kein Mittagswölkchen mir.

Träumend von Granadas Nächten
Schwank' ich auf dem müden Tier,
Und es bebt von all dem Zauber
Nach das bange Herze mir.

Besser in der Berge Wildnis
Als dort an Sennoras Tür;
Taghell war's in jenen Nächten,
Halb im Schlummer zieh' ich hier.

Ähnlich erging es mir viele Jahre nachher während der Seereise nach Ceylon. Da stieg mir Greifs „Sonntag auf dem Meere“ aus dem „Unterbewußtsein“ empor:

Sonntag ist heute,
Doch kein Geläute
Verkündet ihn.

Wohl rauscht in Welle,
An der wir schnelle
Vorüberziehn.
Die Möven lärmen
In dichten Schwärmen
Im Flug dahin.
Gelobt dein Wille,
So laßt uns stille
Zur Ferne ziehn.
Sonntag ist heute,
Doch kein Geläute
Verkündet ihn.[1])

Ich hatte die betreffenden Gedichte längere Zeit vorher gelesen, ohne im Augenblick einen sonderlich auffälligen Eindruck von ihnen zu empfangen; auch hatte ich inzwischen meines Wissens nicht wieder an sie gedacht. Aber sie müssen sich doch einer tieferen, unbeleuchteten Schichte meines Selbst so stark eingeprägt haben, daß sie von selbst auflebten, als ich in Situationen kam, die den Umständen, die dem Gedichte zu Grunde liegen, ähnelten. Es ist im höchsten Grade bezeichnend für Martin Greifs Poesie, daß sie, gewissermaßen am wachen, taghellen Intellekt vorbei, ihren Weg in jene Region der Seele findet, wo diese selbst Natur ist und daher wesensverwandt allem, was um uns her lebt und schweigt. Ich habe oft bemerkt, daß Greif Menschen, in welchen der Typus des durch und durch „gebildeten" modernen Intellektuellen recht entschieden verkörpert ist, nichts zu sagen hat, und zuweilen vernahm ich aus derartigen Kreisen Stimmen, welche nicht fassen konnten, daß Ludwig Speidel von

[1]) S. Band I. Reise nach Indien S. 119 A. d. H.

Greifs Lyrik solches Aufheben mache. Man sprach sogar von Überschätzung aus persönlicher Freundschaft. Ludwig Speidel war eben selbst einer von verwandtem Schlage, einer, in dem noch mehr Natur war als Geist, ein lyrischer Poet sein Leben lang, wenn auch seine Form nicht das Gedicht, sondern das kritische Feuilleton war. Was Martin Greif mit seiner Poesie meinte und wollte, hat Speidel verstanden wie keiner.

Nichts ist der Art Martin Greifs fremder als Gedankenpoesie. In einem Zeitalter, in welchem die deutsche Lyrik zu gereimter Rhetorik und Psychologie zu verdorren drohte, war sein Bemühen, die lyrische Empfindung zu ihrem Urquell hinauf zu verfolgen, wo sie noch nicht Gedanke ist, sondern sinnlicher Eindruck, wo das Denken und Fühlen sich vom Schauen und Hören noch nicht abgelöst hat. Greif hat sehr viele Gedichte geschrieben, die reine Naturbilder zu sein scheinen, weit mehr als andere Dichter, bei denen doch immer, wenn auch noch so gut versteckt, irgendwo aus einer Pointe, einer Antithese oder einer Metapher das Schlangenköpfchen der Reflexion hervorguckt. Greifs Gedichte aber sind frei von allen Spuren verhehlter Reflexion. Von den besten, könnte man sagen, sie sind ohne Gedanken, wenn nicht die geheime, seelische Betontheit einzelner anscheinend nur malender Worte uns das Gefühl gäbe, daß das Ganze nicht nur eine Naturszene schildern, sondern ein Zumutesein aus der Brust des Dichters in die Brust des Lesers übertragen will; mit leiser, vorsichtiger Hand, wie man eine Blume trägt, auf

der ein Falter flügelwippend sitzt. Am liebsten würde Greif dieses Übertragen ganz unmittelbar und wortlos vollziehen, aber da die Worte hiezu nun einmal unentbehrlich sind, so bedient er sich ihrer wenigstens mit einer nur ihm eigenen Keuschheit und Zurückhaltung, läßt sie gleichsam keinen Lärm machen, damit sie die schöne Stimmung, die er durch sie dem Leser schenken will, nicht etwa verscheuchen. Als ich auf jenem Ritte über hellenische Erde ihren Wortlaut allmählich zusammensuchte und aufbaute, was halb ein Sichentsinnen und halb beinahe ein Wiederdichten war, da wurde ich inne, wie völlig und rein diese für flüchtige Betrachtung glanzlosen Strophen den lyrischen Gehalt der Situation ausschöpfen, wie jedes der sparsam verwendeten Worte dazu da ist, um wenigstens ein Tröpfchen der Stimmung, die es festzuhalten gilt, aufzusaugen, wie das ganze kleine Gedicht, gleich einem lebendigen Naturgebilde, bis hinab in die feinsten Einzelheiten durchädert, durchnervt und beseelt ist, so daß ein Pülschen im zufälligsten Ausdrucke zittert und sogar der rein akustische Wortklang, Satzbau, ja sogar die Interpunktion etwas Seelisches sagt oder wenigstens flüstert.

Gibt es etwas tiefer Empfundenes und leiser Gesagtes als den „Abend am See"?:

Bei schaukelnden Kähnen
Ich stehe allein
Und blicke voll Sehnen
Die Wellen hinein.

Drin badet der reine
Fernfunkelnde Glast;
Ein Gipfel alleine
Trägt wolkige Last.

Oder aus dem nämlichen kleinen Zyklus:

Rings fallen die Wände
Aus riesiger Höh';
Ihr düsteres Ende
Beschattet den See.

Es stürzen die Bäche
Vom schimmernden Joch;
Weit zittert die Fläche,
Die trinkende, noch.

Oder „Nach dem Gewitter":

Das Wetter ist fern gezogen
Und donnern hör' ich mehr kaum,
Noch sind die Sträucher gebogen,
Die Tropfen fallen vom Baum.

Vom Baume fallen sie leuchtend
In goldne Gräser hinein,
Die heiße Stirne mir feuchtend
Im ruhigen Abendschein.

Oder „Frauengemach":

Aus Nischen und aus Rahmen
Winkt Götterheiterkeit;
Zwei junge, schöne Damen
Vertreiben sich die Zeit.

Die eine hebt vom Spiegel
Die Augen süß und mild;
Der Gott mit kleinem Flügel
Zeigt lachend ihr ein Bild.

Die andre kränzt am Tische
Ihr schönes Haar in Ruh';
Amor, der plauderische,
Reicht Blumen ihr dazu.

In einem goldnen Ringe
Wiegt sich ein Papagei
Und schwatzt viel tolle Dinge —
So geht der Tag vorbei.

Um Haaresbreite weiter in dieser Richtung, und wir geraten in die Malerei mit Worten, wie sie vor hundert Jahren blühte und die deshalb eine Mißart ist, weil sie mit Worten versucht, was sich mit den Mitteln der andern Kunst besser leisten läßt; aber Greif, so dicht er sich oft an die Grenze hält, bleibt immer in der Poesie, denn bei aller Gegenständlichkeit der Darstellung ist ihm das Bild immer auch Träger eines unsichtbar Seelischen, das uns aus ihm ahnungsvoll entgegenweht und uns stärker bewegt, als wenn es deutlich ausgesprochen wäre. Ich glaube, Grillparzer hat gesagt: „Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger großer Tropus ist.“ Das paßt auf Martin Greif.

Manche haben versucht, die Eigenart seiner Lyrik begrifflich zu definieren. Ich entsinne mich einer Abhandlung „Ein elementarer Lyriker“, wenn ich nicht irre, von Du Prel. Aber anschaulicher als abstrakte ästhetische Formeln bezeichnet mir eine Mitteilung Speidels das poetische Ideal Martin Greifs. Greif, so sagte mir Speidel, habe ihm einmal als ein Allerhöchstes der Poesie ein kurzes Volkslied angeführt. Ich kann den genauen Wortlaut leider nicht wiederfinden, aber es war ungefähr so:

A Reg'n is vom Himmel g'fall'n,
Die Bäume tröpfelnt no;
I han amol a Schatzerl g'habt,
I wollt', i hätt' es no.

Dieser Vierzeiler ist in der Tat ungefähr die Urpflanze der lyrischen Flora Greifs. Um die naive Unmittelbarkeit des dichterischen Ausdruckes, wie die besten Volkslieder sie haben, war's ihm zu tun, und in seinen reinsten Schöpfungen ist er

ihr mindestens nahe gekommen. Greif fühlt wirklich volkstümlich. Mit seinem Innersten und Eigensten steht er dem „Volke“, wenigstens jenem Volke, von dem die Volkslieder und Volksmärchen herstammen, sicherlich näher als der Welt städtischer Bildung. Bei ihm ist die Volkstümlichkeit des Tones keine Artistenschminke, wie die überbildeten Romantiker sie auflegten, um des Gedankens Blässe wegzutäuschen, sondern, wie bei Uhland, angeborene Farbe. Ehrliche bayrische Landluft weht in seinen Gedichten. Greif ist einer, der, wie weiland Shakespeare, alles bei Namen nennen kann, was auf dem Ackerrain durcheinander blüht.

Dem entspricht auch Greifs Persönlichkeit, wie sie mir von einigen Begegnungen her, die ich vor Jahren bei Speidel mit ihm hatte, breit und behaglich in der Erinnerung steht. Er sah nicht im entferntesten so aus, wie sich (nach einem guten Worte Hans Hopfens) der Philister den Dichter vorstellt. Eine derbe, behäbige Gestalt, die man sich leichter, die Pfeife im Mundwinkel, hinter dem Pflug einherwandelnd vorstellt, tiefe, schnurgerade Furchen in die fruchtbare Erde ziehend, als hinter dem Schreibtische, Vers an Vers reihend und Silben abwägend. Wenn ich, ihn betrachtend, an seine zarte, oft überzarte Lyrik dachte, war mir's, als sähe ich aus dem harten Holz eines massiven Buchenstammes zarte, grüne Blättchen hervorsprießen. Bei genauerer Kenntnis beider zeigt sich freilich, daß zwischen dem Mann und seiner Poesie kein Widerstreit ist, ja, daß sie gut zueinander passen. Ist doch auch der echte Bauer, wie Greifs Lyrik, schweigsam und sachlich, redet niemals von sich und bemächtigt sich der

Welt lieber mit seinen gesunden Sinnen als mit seinen Gedanken. Jenen, die in Greifs Gedichten „Gedanken" vermissen, könnte man die Antwort geben, mit welcher in einer bekannten Anekdote ein Bauer einen Städter abfertigt, der ihn fragt, was er sich denn so denke, wenn er tagelang schweigend hinter dem Pfluge schreite: „Glaubts Ös, i bin so dumm, daß i mir allweil was denken muß?"

Auch das bauernhaft Derbe und Tüchtige, aller Phrase und Pose Abholde in Greifs Persönlichkeit zog Speidel ebenso an, wie die verschwiegene Seelentiefe seiner Poesie. Diese wortknappen Gedichte, welche die Fülle und Wärme der Empfindung, welcher sie entspringen, lieber schamhaft verschweigen als offenbaren, hatten für ihn einen ähnlichen Zauber, wie seine Lieblingsjahreszeit, der Vorfrühling, wenn der Saft sich in den Zweigen rührt und die hellgrünen, wie winzige Sternchen am dunkeln Geäst erglänzenden Blattknospen die Macht des empordrängenden und aufquellenden Lebens ahnen lassen. Wie oft bin ich zu solcher Zeit mit Speidel im Prater oder im Botanischen Garten im Scheine der jungen Aprilsonne spazieren gegangen, und wie oft berührte dabei unser Gespräch Martin Greif und seine stille Poesie. Zuweilen blieb Speidel wohl sinnend vor einem Strauche stehen und betrachtete mit einer Art von Andacht das Urwunder des erwachenden Lebens. Als ich heute Greifs Gedichte durchblätterte, bei manchem verweilend, das Speidel besonders lieb war, da kam es auch mir zuweilen vor, als fühle ich wie der Dichter vor jenem Grab in der fremdgewordenen Heimat, eine leise Hand.

Gerhart Hauptmanns „Griechischer Frühling.“ [1])

(1909.)

Auf den ersten Blick könnte man Gerhart Hauptmanns „Griechischen Frühling“ (1908, S. Fischers Verlag, Berlin) für ein Reisetagebuch halten. Aber es ist in Wahrheit eine von mächtigstem innersten Erleben kündende Dichtung, die in Form eines Reisetagebuches entstanden ist. Ihr Stoff ist der nämliche, den Goethe in der klassischen Walpurgisnacht und in der Helenaepisode gestaltet hat: die Begegnung und Vermählung eines deutschen (oder wie Schiller an Goethe schrieb: nordischen) Dichtergemütes mit der Griechenwelt und der neue Frühling des Geistes, den diese in reiferen Lebenstagen gewährte Verwirklichung eines alten Jugendtraumes in diesem Gemüte zum Blühen bringt. Das Griechenland, das Hauptmann für sich entdeckt, sieht freilich anders aus als das Land der Griechen, wie es Goethe, um noch einmal Schiller zu zitieren, „von innen heraus“ sich geboren hat. Der Weg, den Gerhart Hauptmann ging,

---

[1]) Vgl. „Studien und Kritiken“ 1896 (Hannele 194 ff. Florian Geyer 241 ff.) und „Meine Hamburgische Dramaturgie“ Wien 1910. („Das Märchen von der schönen Pippa“ 290 ff.). A. d. H.

hat ihn, wie es bei diesem Dichter mit den realistischen Maleraugen und der romantischen Musikerseele nicht anders sein konnte, ins Griechentum, in *sein* Griechentum, von außen hineingeführt. Um zweite Gesichte zu erleben, die ihm das Griechenland von außen und innen offenbarten, mußte er griechischen Boden unter seinen Fußsohlen spüren und die thymianduftige Luft auf griechischen Bergen einatmen. Für Hauptmann war schon zu Hause im Riesengebirge immer „das feste Relief des Heimatbodens“ der Tummelplatz seiner Phantasie, so sehr, daß er gewiß die Empfindung hat, als wären die Gestalten seiner Phantasie von diesem Boden miterzeugt. Daher mußte er griechische Erde betreten, wenn griechisches Leben sich seiner Phantasie erschließen sollte. Und wer sein neues Buch liest, den wird das wohlige Gefühl hindurchbegleiten, daß dieser Reiseschilderer nicht, wie so viele andere, seine Gedanken über griechische Dinge schon aus der Heimat in der Reisetasche fertig mitgebracht hat, daß sie nicht aus Büchern, ja, eigentlich nicht einmal aus seinem Kopfe stammen, sondern daß sie ihm, wie der Duft der wilden Blumen, zwischen denen er Rast hält, aus der Erde aufkeimen, daß die Sonne, die ihm auf den Kopf brennt, sie ihm ins Gehirn strahlt, daß die Bienen, die um ihn schwärmen, sie ihm zusummen. Wie für Gerhart Hauptmann in gesegneten Stunden dichterischen Schauens die für gewöhnliche Sterbliche so scharf gezogene Grenze zwischen Ich und Außenwelt beinahe verschwindet, so scheiden sich in seinem Buche die Gedanken nicht von den Naturschilderungen, ja, sie gehören mit zu diesen, wie die

Sagen, mit welchen die Volksphantasie eine Landschaft belebt, mit zu dieser Landschaft gehören, selbst ein vergeistigtes Stück Natur sind. Hauptmanns Gedanken sind eben Gedanken eines Dichters, nicht Gelehrten- und Philosophengedanken. Man könnte sie Mythenkeime nennen. Diesem Dichter, der jahrelang der Modedichter des superklugen Berlin war, ist, wie keinem andern modernen Poeten, jener Urzustand der Seele erhalten geblieben, der Mythen schafft, ja, in Mythen denkt. Den Dichter der „Versunkenen Glocke“ und der Pippa hab' ich mir eigentlich nie recht als einen gebildeten Stadtherrn vorstellen können, der seine Werke in einem stilvollen Studierzimmer am Schreibtisch ersinnt: meine Phantasie sah ihn immer unter dem Bild eines alten Berghirten (wie ihn Hauptmann in einer höchst charakteristischen Stelle des „Griechischen Frühling“ skizziert), der, mit allen Kräften visionärer Träumerei begabt, in ihm wachsende und sich gestaltende Welten der Einbildung als etwas in der Stille und Einsamkeit von Wald und Weide heimlich Erschautes, Erlauschtes und Erlebtes von seinen täglichen Gängen nach Hause trägt. Mitten im grellen Licht unserer Zeit sind Hauptmanns Dichtungen so entstanden, wie in dunkeln, vorgeschichtlichen Epochen Sagen entstanden sein mögen. Hierin liegt, was hier nicht näher ausgeführt werden kann, das Geheimnis ihrer Stärke und ihrer Schwäche. Aber was einige Werke Hauptmanns dem feinen Genießer seiner Poesie längst verraten haben, das tritt in seinem Reisebuch offen zu Tage. Der köstlichste Reiz dieses Buches, in welchem Hauptmann seine Persönlichkeit dem

Publikum, wie ich glaube, zum erstenmal, unverhüllt aufschließt, ist ja, daß wir in das innerste Leben und Weben seiner Seele blicken dürfen. Vor unseren Augen macht er das Land seiner Jugendsehnsucht auf dem nämlichen Wege zur Heimat seines reif gewordenen Geistes, wie er sich einst der Heimat mittels Phantasie und Gemüts dichterisch bemächtigt hat. Es ist dies kein „rationaler Weg", wie Goethe ihn ging, man möchte ihn eher einen sinnlichen nennen, einen Weg des Lebens. Nicht durch ästhetische Reflexionen eignet er sich das Griechentum an, sondern dadurch, daß er sich im Tale von Olympia oder in der steinigen Schlucht von Eleusis, oder auf den von Herdenglocken ertönenden Höhen des Parnasses, oder auf dem Parthenonfels gerade so einsam herumtreibt wie auf den Holzschlägen und Bergrücken des Riesengebirges, daß er schaut, riecht, lauscht, träumt, sich ins Gras wirft und in die Wolken späht, bis er in einem alten Ziegenbocke den Gott Pan sieht und ihm die Riesengestalt der vollbusigen Demeter mit ihrem weizengelben Haare gerade so wirklich wird wie Rübezahl, oder bis es ihm gelingt, „etwas aus der Seele eines naiven Griechen jener Zeit, da man die Götter noch ehrte, herauszuempfinden," so lebendig, als ob er selbst ein solcher naiver Grieche wäre. „Ich liege auf olympischer Erde ausgestreckt... Und ich strecke die Arme weit von mir aus und drücke mein Gesicht antäos-zärtlich zwischen die Blumen hinein... Ich habe in mancher Wiese bei Sonnenschein auf dem Gesicht oder Rücken gelegen, aber niemals ging von dem Grund eine ähnliche Kraft, ein ähnlicher Zauber aus, noch

drang aus hartem Gerölle, das meine Glieder kantig zu spüren hatten, wie hier ein so heißes Glück in mich auf."

Mag auch das Griechentum, wie es sich Hauptmann erschloß, ein anderes sein als das Goethesche, so bleibt es doch für alle Zeiten denkwürdig, daß der Dichter der „Weber" und der „Versunkenen Glocke" gerade so wie der Dichter des „Werther" und des „Faust" der Berührung mit griechischer Natur und Phantasiewelt eine neue Jugend und, wenn unsere Hoffnung nicht trügt, einen frischen Frühling der Poesie verdankt. Mit einigen schlichten, für den ganz Verstehenden tiefen Worten deutet Hauptmann an, warum die Bekanntschaft mit dem Griechentume für den modernen Dichter so reichen Segen birgt. „Deshalb, weil die Kräfte der Phantasie heut vereinzelt und zersplittert sind und keine gemäße Umwelt (das heißt keinen Mythos) vorfinden, außer jenem, wie ihn eben das kurze Einzelleben der Einzelkraft hervorbringen kann, so ist für den Spätgeborenen der Eintritt in diese unendliche, wohlbegründete Mythenwelt zugleich so beflügelnd, befreiend und wahrhaft wohltätig." Kein Wunder, daß Gerhart Hauptmann seine Reise nach dem Lande der Griechen, das seine Seele suchte, auf einem der ersten Blätter seines Tagebuches „etwas Unwahrscheinliches" nennt (richtiger wäre vielleicht etwas Märchenhaftes). „Mit Dampfschiffen oder auf Eisenbahnen hinreisen zu wollen, erscheint fast so unsinnig, als etwa in den Himmel eigener Phantasie mit einer wirklichen Leiter steigen zu wollen."

Sechs griechische Landschaften bilden die

Hauptstationen der Reise Gerhart Hauptmanns: Korfu, Olympia, Eleusis, Athen, Delphi und Sparta. Die Fülle von Poesie und Schönheit, welche diese, wie Hauptmann gelegentlich bemerkt, meist im Gehen mit Bleistift hingeworfenen Notizen enthalten, in Einzelheiten aufzulösen, ist ebenso unmöglich, als die Blüten eines Frühlings zu zählen. Allerorten erlebt er, auf allen Wegen begleiten ihn Visionen hellenischen Lebens, nicht blasse, verschwommene, sondern leibhaftige Gesichte mit allen Schauern der Wirklichkeit. Auf gut Glück greife ich einige dieser Stellen heraus, die mich im Augenblick am meisten anziehen und die sich am leichtesten aus dem Zusammenhange herauslösen lassen. Auf der Eisenbahnfahrt von Patras nach Athen, in Dunkelheit, in Wind und Wetter, gerät die Seele des Dichters in einen „luziden Zustand". „Fast erlebe ich so den tapferen Bergmarsch eines Trupps athenischer Jünglinge, etwa zur Zeit des Perikles, und freue mich, wie sie, gesund und wetterhart, der Unbill von Regen und Wind, wie wir selbst es gewohnt sind, wenig achten. Ich lerne die ersten Griechen kennen. Ich freunde mich an mit diesem Schwarm, ich höre die jungen Leute lachen, schwatzen, rufen und atmen. Ich frage mich, ob nicht am Ende Alkibiades unter ihnen ist? Es ist mir, als ob ich auch ihn erkannt hätte! Und dies Erleben wird so durchaus zur Realität, daß irgend etwas so Genanntes für mich mehr Realität nicht sein könnte." Die Intimität der Schilderung, mit welcher Hauptmann anscheinend kunstlos die Stimmung der Akropolis und der ihr benachbarten Örtlichkeiten, wie Areshügel und

Dionysostheater, festgehalten hat, kann vielleicht nur ein Leser völlig würdigen, der, wie der Schreiber dieser Zeilen, manche Sonnentage und Mondnächte zwischen den Marmortrümmern des Parthenon in glücklicher Jugendzeit verlebt hat.

Nicht darum ist es dem Dichter zu tun, die Ruinen all der Tempel und Tempelchen, Altäre und sonstigen Heiligtümer („Göttergeniste“ nennt er sie sehr bezeichnend), mit welchen der Burgfels überladen war, im architektonischen Sinne wieder aufzubauen, sondern die längst abgestorbene Empfindung zu erhaschen, welche den gläubigen Hellenen angesichts des Götterfelsens überrieselte, zu spüren, wie ihm zu Mute war, wenn er im Theater saß und mitten im Spiele den heiligen Vogel der Pallas aus einem Feldloche wimmern hörte. „Die Seelenverfassung der großen Tragiker“, sagt er, „wurde auch von dem Umstande bedingt, daß sie Götter als Zuschauer hatten. Daß es so war, ist für mich eine Wirklichkeit.“ Und im weißen, blendenden Licht eines Vormittags, den der Dichter auf dem Felshügel des Ares zubringt, träumend und in Anschauen des „Gespensterfelsens“ versunken, auf dem der Parthenon schwebt, da wandelt's ihn an, als ob das Gezwitscher der zahllosen Schwalben, das von dort herüber tönt, die Stimmen der Götter wären, die im Burgfels ihre Asyle und Tempelnester haben. Der Gedanke an die Neigung der Olympischen, sich in Vögel zu verwandeln, leitet ihn in diese Vorstellung hinüber. „Ich lasse mich nieder,“ fährt Hauptmann fort, „lausche und betrachte den zwitschernden Götterfelsen, die Akropolis. Ich schließe die Augen und

finde mich durch das Zwitschern tief und seltsam aufgeregt. Es kommt mir vor, indem ich leise immer wieder vor mich hinspreche: Der zwitschernde Fels! Die zwitschernden Götter! Der zwitschernde Götterfels! als habe ich etwas aus der Seele eines naiven Griechen jener Zeit, da man die Götter noch ehrte, herausempfunden... Und plötzlich erinnere ich mich der „Vögel“ des Aristophanes und... bilde mir ein, daß mit dieser Empfindung „der zwitschernde Fels, die zwitschernden Götter“, im Anblicke der Burg, der Keim jenes göttlichen Werkes in der Seele des Freiesten unter den Griechen zuerst ins Leben getreten ist. Ich bilde mir ein, vielleicht den reinsten und glücklichsten Augenblick, einen Schöpfungsakt seines dionysischen Daseins, neu zu durchleben, und will es jemand bezweifeln, so raubt er mir doch die heitere, überzeugte Kraft der Stunde nicht.“

Diese Probe gibt, wie mich dünkt, eine Ahnung der zarten, nur verfeinerten Nerven empfindbaren geistigen Süßigkeiten, die sich allenthalben zwischen den Blättern dieses Buches verstecken. Seit einiger Zeit ist Hauptmann sein altes Theaterglück untreu geworden, und es hat nicht an Kritikern gefehlt, die da schrieben und druckten: Er hat sich ausgeschrieben, er hat sein Stoffgebiet erschöpft. Nun, ich meine, keiner, der den „Griechischen Frühling“ gelesen hat, wird, ohne bewußt zu lügen, fortan sagen dürfen, daß Gerhart Hauptmanns poetische Kraft erlahmt ist.

Das Recht auf Stille.

(1907 und 1909.)

I.

In Schopenhauers „Parerga und Paralipomena“ ist ein Kapitel zu finden: „Über Lärm und Geräusch.“ Schopenhauer behauptet darin, daß der Mensch nicht im eigentlichen Sinn als ein denkendes Wesen zu bezeichnen sei, folge schon aus der ziemlich allgemeinen Freigebung von jeglicher Art Lärm, auch wenn er sich durch einen mit ihm verbundenen Nutzen nicht zu rechtfertigen vermag. So wie man gelegentlich das Trinkwasser, das man täglich genießt, chemisch und bakteriologisch untersuchen läßt, so habe ich kürzlich an einem schönen Abend, als es mir gerade besonders still zu sein schien, die mich umgebende Stille akustisch analysiert und dabei die folgenden Hauptgeräusche als teils gleichzeitig, teils in rascher Aufeinanderfolge sich ereignend festgestellt. Drei Musikkapellen, eine sehr nahe, eine etwas weiter, eine ganz fern; zwei bellende Hunde, einer in tiefer, einer in hoher Stimmlage; einen winselnden Hund; Wagengerassel; Glockengeläute; das Schwirren und Tuten zweier Automobile; das Zwitschern vieler Spatzen; zwei Klaviere; eine singende Dame; ein Mikrophon, das abwechselnd ein Orchesterstück und ein gesun-

genes englisches Lied vorführte; den Schrei eines Pfaus; das entfernte Gebrüll der wilden Tiere in der Schönbrunner Menagerie; die Sirenen aus mindestens drei verschieden entfernten Fabriken; das heulende Wimmern eines elektrischen Motorwagens; das Rädergerassel und Bremsengekreisch eines Stadtbahnzuges; das Pfeifen und Pusten der Rangierlokomotiven der Westbahn; das Metallgeräusch der aneinanderstoßenden Puffer; das Rauschen des Windes in den Bäumen; einen Papagei; das wüste Geschrei der die Gäule eines Lastwagens antreibenden Kutscher; das Dengeln einer Sense; Trompetensignale aus einer Kaserne; Ausklopfen von Teppichen und Möbeln; das Pfeifen eines Vorübergehenden; das Zischen des Wasserstrahls, mit dem der Nachbargarten begossen wird; eine Drehorgel; die Glockenschläge und das dumpfe Rollen der Dampftramway. Ich füge hinzu, daß mein Haus sich in einer als ruhig geltenden Gegend befindet. Man wird es begreifen, daß ich lebhaft an den Ausspruch Schopenhauers gemahnt wurde.

Ich stelle nun an alle Juristen die Frage: Steht meinen sämtlichen Nebenmenschen ein uneingeschränktes Recht auf meine Hörorgane zu? Bin ich verpflichtet, in meinem Bewußtsein beliebige Tonempfindungen, die ich nicht haben will, hervorbringen zu lassen? Gibt es kein Recht auf Stille?

Wie ist es zum Beispiel mit der Militärmusik in dem mir benachbarten Gasthausgarten? Als dieser eröffnet wurde und die Kapelle zum ersten Male spielte, da war ich so töricht, mich zu freuen.

Jetzt genieße ich unentgeltlich in meinem Garten, dachte ich, wofür andere ein Eintrittsgeld entrichten müssen. Heute empfinde ich anders. Sobald die ersten Akkorde ertönen, verstehe ich den Hund, der einige Häuser weit zu heulen anfängt, und in meiner Verzweiflung frage ich: Bin ich verpflichtet, Musik anzuhören, auch wenn ich nicht will? Wenn neben meinem Haus eine Fabrik errichtet wird, die meinen Garten mit ihrem schwarzen Qualm überschüttet, so darf ich Einsprache erheben, und wenn neben mir tagtäglich Musik gemacht wird, etwa nicht? Ich habe sehr empfängliche Nerven für Musik. Wenn etwas Trauriges gespielt wird, werde ich wehmütig. Nun denke man, was herauskommt, wenn ich gerade einem Autor einen Brief schreibe, wie sehr sein Schwank mich belustigt hat, und dazu ertönt ein Trauermarsch. Wie sagt Kant? „Handle so, daß die Maxime deines Wollens jederzeit als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten kann." Entspricht es diesem Moralprinzip, wenn in meiner Nachbarschaft eine Militärkapelle spielt? Kann es Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung werden, daß jedermann auf seinem Grundstück eine Militärkapelle spielen läßt? Aber Scherz beiseite. Die Geräuschfrage, das fühle ich an meinen Nerven, ist wichtiger als sie scheint, und darum sei sie der Beachtung der Rechtskundigen empfohlen.

II.

Kaum zwei Jahre sind vergangen, seit der Ausdruck, der die Überschrift dieser Betrachtungen bildet, in einem von mir verfaßten kleinen Aufsatz zum ersten Male gebraucht worden ist. Meine

Klagen über die Unbilden, welche in den großen Städten und ganz besonders in Wien unserem Gehörorgan angetan werden, fanden lauten, vielstimmigen und lang anhaltenden Widerhall, und dem Ausdruck „Recht auf Stille“ sind schnell Flügel gewachsen, auf welchen er sich weithin in die Lande, überallhin, wo man unter der Lärmplage leidet, verbreitete. Die mehr und mehr anwachsende, neuestens auch in Vereinsform betriebene Bewegung gegen die tausendfachen lästigen Nebengeräusche unseres städtischen Kulturlebens hat sich, wie ich aus verschiedenen Veröffentlichungen ersehe, seiner ebenfalls bemächtigt. Ich freue mich darüber, denn, wie fast jeder Gehirnarbeiter, empfinde ich tief die Berechtigung dieser Bewegung. Unser Gehörorgan und das von ihm beeinflußte Nervenleben genießt wirklich so gut wie gar keines rechtlichen Schutzes. Nicht einmal so viel, als anderen Sinnesorganen zugebilligt wird. Auge und Nase sind viel besser dran. Nicht genug, daß unser Auge vor brutalen Insulten, wie dem Anblick ekelerregender Krankheiten, im allgemeinen behütet wird, geht man sogar so weit, ihm tunlichst alles zu ersparen, was nicht etwa physisch widrig ist, sondern nur das feiner ausgebildete künstlerische Gefühl unangenehm berühren könnte. Auch unserer Nase geht's viel besser als dem Ohr. Das Verpesten der Luft durch üble Gerüche ist nicht ohne alle Einschränkung freigegeben, bis auf den Benzingestank der Automobile, der auf die sonst hochgetragenen Nasen kommunaler Machthaber eine ähnliche, zur Ehrfurcht zwingende Wirkung auszuüben scheint, wie Weihrauchdüfte auf fromme

Seelen. Aber was sind diese Unannehmlichkeiten, verglichen mit den Martern, die jeder, dem es beliebt, unseren armen Ohren zufügen, mit den Zerrüttungen, die er durch grauenhafte Mißlaute in unseren Gehirnen anrichten darf? Jeder, der Gefühl dafür hat, weiß den Katalog der Lärmarten, welche ihm Qualen verursachen, ohnedies auswendig: Ich sage also kurzweg, unser Ohr muß sich alles gefallen lassen. Da muß Abhilfe geschaffen werden. Auf unseren Eisenbahnen ist sehr viel Lärm, der ehedem als unerläßlich galt, längst verstummt; man kann heute schon fast ohne Knall und Rauch totgeschossen werden: sollte es wirklich ganz und gar unmöglich sein, auch jene zahlreichen Arbeiten und Tätigkeiten, von welchen die Plage vornehmlich ausgeht, minder lärmend zu gestalten? Alles vornehm Kultivierte gibt sich möglichst geräuschlos. Unser zweites Wort ist heute „Kultur", fangen wir also mit ihrer feinsten und köstlichsten Erscheinungsform an, mit der Stille.

Auf große und baldige Erfolge der Bewegung gegen überflüssigen Lärm wage ich freilich nicht zu hoffen. Die wahre Ursache des Lärmes liegt zu tief in unserer eigenen Natur. Der Kampf gegen den Lärm ist ein Kampf gegen uns selbst. Wir sprechen von unserem Recht auf Stille, aber wir sind wahrer Stille unfähig. Unser Leben und unsere Artung sind so, daß wir selbst ein Stück Lärm sind, das mit uns wandert, wenn wir auch in die tiefste Stille fliehen. Bedürfnis nach Stille hat nur eine kleine Minderzahl. Daß nicht allzuviele so kitzliche Ohren haben können, wie der Schillersche Wallenstein, geht schon aus der Ursache hervor, durch

welche der Dichter diese Eigenheit seines Helden begründet:

> Muß alles mausstill um ihn sein,
> Den Befehl haben alle Wachen,
> Denn er denkt gar zu tiefe Sachen.

Sehr viele Leute haben im Gegenteil das Bedürfnis, Lärm zu hören und Lärm zu machen. Sprechen wir zuerst von denen, die Lärm hören müssen, um sich behaglich zu fühlen. Zu diesen sind in gewissem Sinne fast alle Großstädter zu zählen. Was der Großstädter Stille nennt, das ist ein Gemisch aller möglichen Geräusche, an das er sich so gewöhnt hat, daß er es gar nicht mehr hört, welches also Stille für ihn ist. Das Verstummen dieses Geräusches würde auf seine Nerven einen sehr drastischen Eindruck machen; es wäre, um eine der Mathematik entlehnte Metapher zu gebrauchen, ein Lärm mit negativem Vorzeichen. Diese Sorte Lärm haben im vorigen Sommer während des Festzuges einige Wiener mit neugierigen Ohren in der entvölkerten inneren Stadt belauscht. Sie erschraken vor dem Widerhall ihrer eigenen Schritte auf dem Kohlmarkt. Es herrschte eine Stille, eine schwere, betäubende Stille, die, wie allzu naher Kanonendonner, das Trommelfell sprengen konnte. Etwas Ähnliches erfährt jeder, der aus dem großstädtischen Getöse jäh in die Stille des Hochgebirges versetzt wird. Da empfindet man die lautlose Stille, die einen, als ob man eine hohle Muschel ans Ohr hielte, das klingende und sausende Geräusch des eigenen Blutumlaufes vernehmen läßt, als etwas heimlich Aufregendes. Und Schallerscheinungen, die man sonst gar nicht hören

würde, wie das Rascheln eines dürren Ahornblattes, das, zur Erde taumelnd, an die Äste stößt, scheinen so laut, daß man zusammenfährt. Welcher Jäger kennt das nicht? Großstädternerven bedürfen derjenigen Lärmquantität, der sie sich angepaßt haben. Ich kann mir sehr wohl vorstellen, daß ein übernervöser Mensch, der sich aus der Großstadt irgendwohin in ländliche Stille geflüchtet hat, wo man bei Nacht eine Maulwurfsgrille einen Viertelkilometer weit trällern hören kann, eines Tages wieder verzweifelt in die Stadt zurückkommt und auf die Frage, was ihn denn von draußen weggetrieben habe, zur Antwort gibt: „Das ungeheure Getöse der Stille. Ich brauche Wagengerassel, Autogehupe und das Wimmergeheul der Elektrischen, um dieses Getöse nicht mehr zu hören und wieder schlafen zu können!"

Aber abgesehen von dem Lärmbedürfnisse der Gattung „Großstädter" müssen auch viele Individuen einigen Lärm um sich haben, wenn ihnen wohl sein soll. Lieber als in einem leeren, stillen Zimmer führen sie ihre Gespräche im Stimmengetose eines vollen Kaffeehauses beim gellen Geknall der Billardbälle. Stille würde ihren Sprachorganen ähnliches Unbehagen erregen, wie ein großer, leerer Platz dem, der an Platzschwindel leidet. (Jeder Redner kennt die innere Hemmung, die er überwinden muß, wenn das Auditorium ruhig wird und er die ersten Worte spricht.) Im allgemeinen Geräusch aber, das sie umwogt, können sie ihr Ich verstecken und sprechen, ohne sich selbst zu hören. Das Aufgehen und Verschwinden im Menschenozean ist ja die eigentliche Wohltat groß-

städtischen Lebens. Und nun zu den Menschen, die das Bedürfnis haben, Lärm zu machen.

Vielleicht ginge ich, um die Lärmmacher zu charakterisieren, besser so zu Werke, daß ich mit den passiv und aktiv Lärmscheuen, den im rein akustischen Wortsinne „Stillen im Lande", anfinge und dann kurzweg sagte: Die Lärmmacher, das sind die übrigen, die normalen Menschen. Denn wir Lärmhasser sind Ausnahme, Minderzahl, sind Sonderlinge, die nicht recht in diese laute Welt passen. Das geht schon daraus hervor, daß der älteste Wortführer der so Gesinnten der Weltverneiner Schopenhauer ist. Der schöpfte seine zornigen Anklagen gegen die Lärmmacher, besonders gegen die (heute so ziemlich ausgestorbenen) Peitschenknaller, aus den Bedürfnissen und Stimmungen eines kontemplativen Geistes, der mit seinen Gedanken und seinem Pudel Atma lieber im ernsten Schweigen eines altindischen Felsenheiligtums gehaust hätte, als in einem klavierdurchklimperten deutschen Miethause. Den Kern der Lärmfeinde bilden auch heute Menschen verwandten Schlages, deren Leben Denken oder wenigstens geistiges Arbeiten ist, Intellektuelle, wie ihr moderner Spitzname lautet. Gerade darum kann ich auf Schutzmaßregeln zu ihren Gunsten nicht hoffen. Für alle möglichen Leute und ihre Interessen hat man was übrig, für den kleinen Mann, für Schweinezüchter und Zuckerrübenbauer; daß man aber jemals für die subtilen Nervenbedürfnisse der Denker- und Dichtermenschen etwas tun werde, das glaube ich nicht.

Aus welchen Ursachen und Motiven machen die Menschen so viel überflüssigen Lärm? Denn vom sachlich notwendigen und physikalisch unvermeidlichen Lärm ist hier nicht die Rede; der verliert auch, wie Lichtenberg bemerkt, dessen Kantianertum sich bis in die Gehörnerven erstreckte, durch den vernünftigen Zweck „ganz (?) seinen widrigen Eindruck". Die Ursachen und Motive überflüssiger Lärmerzeugung sind zahllos und mannigfaltig wie die Mißlaute, unter welchen wir stöhnen. Leider steht der Lärm mit geistigen und sittlichen Mängeln der Menschen in allerengstem Zusammenhange. Wenn aller Lärm verstummte, der seine tiefste, wenn auch verborgene Ursache in menschlicher Dummheit, Roheit oder Ungerechtigkeit hat, so würde in unseren Städten, wenn schon nicht die Ruhe eines Kirchhofes, so doch eine große Stille herrschen. Und zwar würden gerade die unerträglichsten, durch das ethische Kurare, das sie enthalten, auch den Friedlichsten zu Wutanfällen intoxierenden Lärmarten verschwinden, das heißt, jene, bei welchen das die Nerven aufregende Element nicht in der Schallerscheinung selbst liegt, sondern in der mit dieser verschmolzenen Vorstellung der Dummheit oder Roheit, welche den Lärm verursacht. Etwa das wüste, mit Peitschengeknall, gellem Geräusch niedersausender Hiebe und kreischendem Geschnurr ausrutschender Hufe vermischte Kutschergeschrei, durch welches Gäule, denen ihre Last zu schwer ist, angetrieben werden. Oder das schimpfende Kutschergebrüll, das bei jeder Wagenstauung ausbricht. Mit etwas Vernunft und gutem Willen hätte sich die Stauung vermeiden lassen, ließe sie sich gütlich

und geräuschlos lösen. Da aber beide fehlen, wird aus vollem Halse darauf losgeschrien, getreu dem traurigen Gesetze, daß jedes geistige und sittliche Defizit durch Geschrei und Lärm ausgeglichen werden muß. Auch in minder drastischen Fällen ist es nicht viel anders. Ein gutes Teil des bei uns üblichen Straßenlärms ist wenigstens mittelbar durch gewisse Geistes- und Charaktermängel, an denen wir leiden, mitverursacht. Wozu das Rufen der Kutscher, das Hupen der Autos, das Gebimmel der Elektrischen, das schrille Klingeln der Fahrräder? Weil ohne diese Warnungssignale sehr viele Menschen überfahren werden würden, das heißt, weil sehr viele Menschen beim Kreuzen einer Straße jenen Grad von Achtsamkeit, der sie vor jeder Gefahr sichern würde, ohne fremde Hilfe nicht aufbringen; und weil wahrscheinlich die Fahrenden, wenn für sie keine Verpflichtung zu Warnungssignalen bestünde, ohne Rücksicht auf Gefährdung ausnahmsweise doch unachtsamer Fußgänger wild darauf losstürmen würden. Ein Teil des Straßenlärmes ist also Folge menschlicher Geistes- und Charaktermängel. Was zu beweisen war. Der Durchsetzung des Rechtes auf Stille stellt sich das Recht auf Unachtsamkeit und das Recht auf Rücksichtslosigkeit hindernd in den Weg.

Der seither verstorbene Schriftsteller Rudolf Baldek sagte mir einmal, er verüble es den Hunden sehr, daß sie nicht lediglich aus triftigen Gründen, sondern häufig aus purer Wichtigtuerei bellen, und stellte solchem lärmenden Gebaren die leise Art der Katzen rühmend entgegen, die ihre Gegenwart nur widerwillig durch einen Laut verraten. Wenn

ein Hund, der einen Karren zieht, laut belle, so tue er dies nur, um durch sein Gebell urbi et orbi zu verkündigen, daß er eben etwas sehr Wichtiges leiste. Was er belle, würde in Menschensprache übersetzt, lauten: „Ich zieh'! Ich zieh'! Ich zieh'!" Ich glaube, daß Baldek die Hunde verleumdet hat. Aber bei zahlreichen Menschen trifft seine Bemerkung ohne Zweifel zu. Der Mensch ist überhaupt seiner Natur nach ein schreiendes Geschöpf, eines, das, um seine Gemütsbewegungen und sonstige innere Vorgänge auszudrücken, sich vornehmlich seiner Stimme bedient. Es ist daher nicht zu verwundern, daß er die starke Emotion gesteigerten Selbstgefühles, die ihm, namentlich wenn sein Ich Resonanz in einem majestätischen „Wir" findet, die Brust schwellt, während er etwas tut, was ihm wichtig vorkommt — und wichtig kommt ihm fast alles vor, was er tut, weil er es tut —, daß er dann diese Emotion durch Erhebung der Stimme zu erkennen gibt und, wo diese allein an die Höhe seines Stolzgefühls nicht mehr hinanreicht, durch andere, künstliche Lärmmittel. Das Heidenspektakel, das ehedem bei der Abfahrt eines Eisenbahnzuges veranstaltet wurde, ist nichts als das mittels Glocken, Horn und Dampfpfeife ausgedrückte „Ich zieh'!" des bellenden Zughundes. Aus dieser Quelle stammt sehr viel von dem Trommeln, Pfeifen, Trompeten und sonstigem musikalischen oder doch musikartigen Lärm, der sich mit den übrigen Stadtgeräuschen mengt; und ein gewisser Lärmüberschuß bei vielen Verrichtungen, die leider schon an sich mit Schallentwicklung verbunden sind, dürfte auf Rechnung des instinktiven Bestrebens zu

setzen sein, die Bedeutung der eigenen Person und ihrer Arbeit den Ohren der Nachbarschaft fühlbar zu machen.

Dem unnötigen Lärm den Krieg erklären, heißt, seine Ursachen bekämpfen, und diese gehören nicht viel weniger als Selbstsucht und Eitelkeit zur unveränderlichen Substanz der Menschennatur, die umarten zu wollen auf ethische Goldmacherei hinausläuft. Der Bewegung gegen den Lärm wird schwerlich gelingen, was so vielen Herrschern, Heiligen und Philosophen bis heute noch nicht gelungen ist: die Menschen viel gescheiter und etwas besser zu machen.

Es ist daher Linderung der Lärmplage auf lange hinaus im günstigsten Falle nur von der Beseitigung der wichtigsten, rein physikalischen Lärmursachen zu erhoffen, zum Beispiel von der Ersetzung des Steinpflasters durch Asphalt, der allgemeinen Einführung von Wagenfedern und Gummirädern und ähnlichen Vorkehrungen. Daher empfehle ich allen meinen Leidensgenossen, darüber nachzudenken, ob sie sich nicht durch andere, innerhalb ihres persönlichen Machtkreises liegende Mittel Anästhesie gegen störenden Lärm verschaffen können, wenigstens gegen solchen, der nicht geradezu ohrenzerreißenden, schier physischen Schmerz verursacht. Ich rate zunächst jedem, sich den Mechanismus seiner inneren Vorgänge, durch welchen das Hören von Geräuschen für ihn zur Störung und qualvollen Hemmung wird, durch strenge Selbstanalyse durchsichtig zu machen. Vielleicht wird er alsdann entdecken, daß der eigentlich störende, wehetuende Bestandteil im Lärmphänomen nicht immer

im Lärme selbst liegt, nicht in den Tonempfindungen, welche zum Beispiel durch das Hämmern auf eiserne Tragbalken bei einem benachbarten Hausbau ausgelöst werden, sondern in den Gedanken, welche diese Tonempfindungen in uns erwecken, und in den ärgerlichen, zornigen, sich bis zur Raserei erhitzenden Affekten, welche durch diese Gedanken in uns hervorgerufen werden.

Ich will einen bestimmten Fall schildern, der aber, das bemerke ich ausdrücklich, wie der Dusterer sagen würde, nur „beispielmäßig" gemeint ist, ohne Beziehung auf tatsächliche Umstände und Erlebnisse.

Ich sitze also an einem schönen Morgen an meinem Schreibtisch, in bester Arbeitsstimmung und mit der Absicht, eine lang erwogene Gedankenreihe zu Papier zu bringen. Da ertönt aus dem Nachbarhause Klavierspiel. Es kann sein, daß ich so ganz bei der Sache bin und mir die Arbeit so leicht und flott von der Feder geht, daß ich das Klavierspiel gar nicht bemerke. Meine Frau fragt mich nachher: „Ja, hast du denn bei dem entsetzlichen Geklimper überhaupt schreiben können?" und scheint mich beinahe zu verachten, als ich mit der Gegenfrage antworte: „So? Hat jemand Klavier gespielt?" Das ist der ideale Fall. Aber so schön und glatt läuft's nicht immer ab. Ich schreibe mich, wie das zuweilen vorkommt, in eine Sackgasse hinein oder versteige mich (unter diesem Gleichnisse stelle ich mir derartige Schriftstellerunfälle gerne vor, einen Gedanken eigensinnig verfolgend, endlich, wie Kaiser Max auf der Martinswand, auf einen Punkt, wo ich nicht weiter kann). Ich muß eine

halbe Seite durchstreichen und probiere eine andere Fassung. Die taugt wieder nichts; ich zerbreche mir den Kopf, werde ungeduldig, die Gedankenreihe, die, als ich anfing, klar und anschaulich vor mir stand, hat sich verwirrt, und ich kann die Verknotungen nicht lösen. Wie der letzte Ritter, als er nicht weiter konnte, sich höchstwahrscheinlich um die verfolgte Gemse nicht mehr kümmerte, sondern zurück und vorwärts, empor und in die Tiefe blickte, so lasse ich meinen Gedanken einstweilen laufen, lege die Feder weg und trete ans offene Fenster, um mich durch den beruhigenden Anblick der blühenden Rosengruppen im Garten zu sammeln. Da vernehme ich zum ersten Male das Klavierspiel im Nebenhause, möglich, wahrscheinlich sogar, daß es schon ziemlich lang gedauert hat, daß es vielleicht schon erklang, während ich fröhlich und vom Geiste gesegnet die ersten, wohlgelungenen Blätter meiner Arbeit niederschrieb. Aber ich hatte es bis jetzt nicht bemerkt. Nun aber ergreift mich urplötzlich die grimmige, kannibalische Freude, die der Jäger verspürt, wenn ihm ein Wild, vielleicht durch seine Schuld, entwischt ist und er als Ersatz einen feisten Sündenbock erspäht. „Ja, kann man denn etwas Vernünftiges schreiben bei einem derartigen scheußlichen Geklimper?" schreit etwas in mir auf. (Klavierspiel in einem Nachbarhause findet man immer scheußlich, und wenn Liszt oder Rubinstein der Spieler wäre!) Und statt mich an den Rosen zu erfreuen, höre ich zu, ingrimmig, haßvoll. Wie ein Raubtier bin ich über den Sündenbock hergefallen, zerreiße ihn im Geist, und seine Knochen krachen zwischen meinen Zähnen. Und während ich

zuhöre und jeden wirklich oder vermeintlich falschen Ton mit einem Caligulalächeln genieße, steigen aus meinem kochenden Innern Wutgedanken auf wie glühende Wurfsteine aus einem Vulkan: „Und da macht dieses entsetzliche Geschöpf eigens das Fenster auf, damit die ganze Nachbarschaft unter Ohrenmartern erfahre, daß sie nicht Klavier spielen kann!“ (Der Urheberschaft störenden Klavierspieles beschuldigt man nämlich aus psychologisch nicht leicht zu enträtselnden Motiven fast immer nur ein weibliches Wesen.) „Das Haus, in dem sie wohnt, diese Eulalia oder Kunigunde, so irgendwie muß sie heißen, ist doch gewiß mit allem Komforte versehen, mit Badezimmern und elektrischem Licht. Warum fehlt denn eine Musikzelle, deren Gummiwände keinen Laut der in ihr rasenden Person in die Außenwelt dringen lassen?“ Schließlich exaltiert meine Wut sich bis zu finanzpolitischen Delirien: Ich denke mir eine Klaviersteuer aus, natürlich von phantastischer Höhe, und ersinne Mittel, um sie recht vexatorisch, recht demütigend einzutreiben. Kurz, mein Grimm wird beinahe schöpferisch. Aber was im Augenblicke tun? Ich nehme meine Arbeit wieder auf. Natürlich geht's jetzt gar nicht mehr. Ich muß dem Klavierspiele zuhören, ein innerer Zwang nötigt mich dazu. Und mit den Gedanken, die ich aufzuschreiben versuche, vermischen sich immer neue, immer gräßlichere Wutgedanken. Ich muß endlich aufhören, erschöpft, geistig vernichtet. „Was hast du denn?“ fragt meine Frau, „du siehst so angegriffen aus.“ „Ach, es ging nicht mit dem Schreiben,“ antwortete ich, „wer kann auch schreiben bei diesem greulichen Klaviergeklimper?“ „Ich be-

greife dich nicht,“ sagte meine Frau, „das Klavierspiel war doch wunderhübsch, und du sagst doch sonst, daß gute Musik dich in Stimmung bringt...“ Und wieder fühle ich mich beinahe verachtet.

Ich frage jeden Unbefangenen: waren es die Töne, welche die Störung unmittelbar verursacht haben? Nein, sondern hauptsächlich der Gedanke, daß im Nachbarhause jemand Klavier spielt, ohne sich zu fragen, ob er nicht durch das Vergnügen, das er sich gönnt, andere stört. Wer hat mich also eigentlich gestört, meine Nachbarin oder ich selbst? — Ich selbst.

Mit dieser Erkenntnis ist viel gewonnen; denn mein Ich ist, wie ein tiefer Denker sagt, das einzige Ding im Universum, das ich durch meine Gedanken verändern kann. Ich brauche mir nur die gehässigen Gedanken und bösen Affekte zu verbieten, so erspare ich mir viel Qual. Wie das geht? Man setze nur dem Willen zum Ärger (in Österreich, beiläufig gesagt, auch eine furchtbare politische Macht), der unser Zeitalter mehr beherrscht als die Menschen früherer Tage, den Willen zur Seelenruhe entgegen. Ein großer Teil der sogenannten Nervosität besteht darin, daß die nämlichen Menschen, die sich in großen Dingen nie eine Vernunftwidrigkeit oder Schlechtigkeit erlauben würden, sich in Kleinigkeiten gehen lassen. Ist es wirklich so schwer, über den großen, sittlichen Werten die ethische kleine Scheidemünze, die der Alltagsverkehr erheischt, nicht ganz zu vergessen? Bei Dichtern ist darüber manches gute, das Gewissen schön und menschlich weckende Wort zu finden. Man lese nur Saars Gedicht über die Werkelmännerplage. Am zartesten

aber hat Theodor Storm die Frage in vier Zeilen berührt:

In lindem Schlaf schon lag ich hingestreckt,
Da hat mich jäh dein Geigenspiel erweckt,
Doch wo das Menschenherz mir so begegnet,
Nacht oder Tag, die Stunde sei gesegnet!

Dieser Geiger muß aber viel, viel schöner gespielt haben als die Dilettanten, die so manchen ruhebedürftigen Gehirnarbeiter den Tag seiner Geburt verfluchen lassen.

Auch der Gedanke an viele schwere und verantwortliche Berufe wirkt lindernd, die ihrer Natur nach inmitten einer lärmenden Menge ausgeübt werden müssen, wie der der Eisenbahnkassiere, und ganz besonders der der Journalisten. Man besuche nur die Bureaus einer großen Zeitung, und man wird sehen, was Abhärtung leisten kann. Wie sich nach dem Ausspruch eines theologischen Moralisten die Kunst erwerben läßt, sich im dichtesten Menschengedränge so allein mit Gott und sich zu fühlen, wie in der weltfernen Klosterzelle, so umgibt ein gefestigter Wille das innerste Ich mitten im ärgsten Tumult mit einem Kreis unstörbarer Stille.

Ich glaube, die Empfindlichkeit gegen Lärm wird heute darum so lebhaft empfunden und geäußert, weil in das Orchester der Kulturmusik einige neue Instrumente eingefügt worden sind, denen sich unsere Nerven noch nicht angepaßt haben. Auch diese schrillen Laute werden sich durch Gewöhnung im großen Gesamtgeräusche lösen, das für uns Stille ist.

Es gibt ein sehr schönes Gedicht von Ana-

stasius Grün, worin er seine erste Nacht in Gastein schildert. Der Wasserfall läßt ihn nicht einschlafen, und er beschließt daher, wach und resigniert dem Getose zu lauschen. Alle Töne des Lebens vernimmt der Dichter darin: Hammerdröhnen und Donnerrollen, Posthornschmettern und Waldesrauschen, Triumphgesang und Grabgeläute. Und während er sich diesem Lauschen, auf Schlaf verzichtend, hingibt, wird er von dem Wasserfall unvermerkt in Schlaf gesungen. Ganz so verschmelzen endlich alle Geräusche, mit denen die Kultur uns plagt, für den sich beruhigenden Geist zum großen, vielstimmigen Brausen des Lebensstromes, der uns allgemach und früh genug dahinträgt, wo wir unser angeborenes Recht auf Stille ungeschmälert genießen.

Von Goethes „Westöstlichem Diwan“.

(1910.)

Vor längerer Zeit, als ich noch jährlich zehn- bis zwölfmal zwischen dem Strande der Nordsee und dem Fuße der Alpen hin- und herrollte und begierig nach geistigen Reizmitteln griff, um mir die Fahrt durch das norddeutsche Flachland erträglich zu machen, was das lustigste deutsche Lustspiel und die traurigste Tragödie nicht immer leistet, vor längerer Zeit also fiel mir das Buch eines Amerikaners in die Hände, das mich durch seinen Titel bewogen hatte, es zu kaufen, und durch seinen wunderlichen Inhalt zwang, es durchzulesen.

„Der Unfug des Sterbens“ hieß das Buch, und sein Inhalt war: daß das Sterben keineswegs, wie die Menschen sich einbilden, eine mit dem Dasein selbst gesetzte unumstößliche Naturnotwendigkeit sei, sondern nur eine der Menschheit zur zweiten Natur gewordene Folgeerscheinung einer fehlerhaften äußeren und inneren Lebensführung, die Verfall, Altern und Tod erzeuge, statt ihnen kraftvoll entgegenzuwirken und sie schließlich zu überwinden. Der Autor des Buches, das durch psychologischen Tiefblick und eine Fülle feiner Lebensbeobachtung, sowie durch Humor und gesunden Verstand nicht minder fesselt, als durch

die bizarre Paradoxie seines Grundgedankens, betrachtet allen Ernstes die Abschaffung des Sterbens als etwas, wie die Erfindung des Fliegens. Wie wir jetzt doch endlich fliegen gelernt haben, obwohl, seit die Erde steht, bisher noch niemals ein Mensch geflogen ist, so wäre es, meint der Verfasser mit verblüffender Logik, im höchsten Grade widersinnig, daraus, daß bisher noch jeder Mensch gestorben ist, zu schließen, daß dies auch in aller Zukunft so sein müsse; ja, er versteigt sich gelegentlich einmal zu dem verwegenen Diktum, es werde eine Zeit anbrechen, in welcher höchstens noch zurückgebliebene Europäer die veraltete Mode des Sterbens beibehalten werden... Das Buch enthält eine Reihe von Ratschlägen und Anweisungen, wie man zu leben habe, um, statt zu altern, sich immer wieder zu verjüngen und, statt schließlich zu sterben, in voller Kraft und Freude immer weiterzuleben. Das Vertrauen in die Verläßlichkeit des Rezeptes dürfte freilich in den Augen mancher Leser eine gewisse Erschütterung erfahren durch die im Vorworte des Übersetzers mitgeteilte Tatsache, daß der Verfasser des Buches selbst inzwischen gestorben ist.

Aber, wie man auch über den Wert des Buches urteilen mag, eines wird, glaube ich, jeder gescheite Leser einräumen müssen: dumm ist das Buch nicht; aber witzig, verrückt, unverschämt mag man es schelten, aber dumm nicht, dumm ganz und gar nicht.

Der Verfasser verrät auf jedem Blatt eine ganz absonderliche Scharfsichtigkeit und Feinfühligkeit für jene mikroskopisch-winzigen, in jeder Stunde

und Minute des Alltags sich wiederholenden Fehlerhaftigkeiten der Lebensführung, namentlich der inneren, Gedanken- und Gefühlsleben in sich schließenden, durch deren unbemerkte Aufsummierung in Jahren an den Menschen jene leibliche und seelische Umwandlung hervorgebracht wird, die uns so oft an Jugendfreunden erschreckt, die als schlanke, körperkräftige, geistig schwungvolle Jünglinge in unserer Erinnerung leben, wenn wir ihnen spät im Leben wieder begegnen: als schwerfälligen, schwammigen alten Herren mit schlaffen, faltigen, grämlichen Gesichtern, mit enthaarten Schädeln und verknöcherten Herzen und abgestumpftem Geist... Aus Millionen kleiner Nachgiebigkeiten gegen den Druck körperlicher Schwere und seelischer Bequemlichkeit setzt sich die große Schuld zusammen, die wir durch den Verlust der Jugend und endlich durch Verfall und Tod büßen. Wir altern und sterben, weil wir altern und sterben wollen, und wir würden ewiger Jugend und ewigen Lebens uns erfreuen, wenn wir immer jung sein und leben wollten; dies der Gedanke, der durch das Buch des verrückten Amerikaners wie eine Fanfare schmettert... So übertrieben er sein mag, mir scheint doch, daß er in jedem aufrichtigen Menschen, der sich behäbig und geistig steif geworden fühlt, eine Resonanz im Gewissen wecken muß. Etwas im Altern, in der Nachgiebigkeit gegen den Tod, der seine Eroberung unseres Wesens meistens schon sehr früh und auf Schleichwegen beginnt, ist eigene Schuld... In dem Buche des Amerikaners finden sich eigenartige Betrachtungen über die von ihm geglaubte Tatsache, daß dem,

das Physische und Psychische in sich begreifenden Gesamtorganismus des Menschen eine natürliche Tendenz zu periodischer Erneuerung und Verjüngung innewohne, ein Prozeß, den wir, weil wir das Ziel, dem er zustrebt, nicht verstehen, zu stören und zu unterbrechen pflegen, so daß er oft in sein Gegenteil umschlägt und, statt zu einer Art von Neugeborensein, zu Krankheit führt und den Menschen dem Tode näher bringt, statt ihn vom Grabesrande zu entfernen.

Lassen wir das Paradoxe dieses Gedankenganges fallen, ohne seinen wesentlichen Kern zu verlieren, so liegt in den großen Lebensläufen auserlesener Menschen, denen von Geburt an ein unvergleichlich größerer Vorrat an Lebensenergie und Lebenswillen mitgegeben zu sein scheint als alltäglichen Sterblichen, etwas wie eine Bestätigung dieser Theorie. Denken wir an Goethe. Was Goethes Lebensgefühl von seiner Jugend an bis in seine letzten Tage, als er die ungeheuere Schöpfung seines Faust vollendete, von dem der allermeisten Menschen unterschied, das ist, daß es von dem trüben, einschüchternden und schwächenden Schatten, den der Gedanke an den Tod darauf wirft, fast völlig frei war. Er lebte und nützte sein Leben, als ob es ein unerschöpfliches, nie zur Neige gehendes Gut wäre. Wir anderen haben diese Empfindung höchstens in der Jugend. Wenn wir aber älter werden, dann betrachten und verwalten wir unser Leben wie ein Vermögen, das aus einer bestimmten Anzahl von Geldstücken besteht, jeder Tag ein Geldstück; und wenn uns auch die Anzahl, die noch in unserem Schranke liegt, unbekannt

ist, so fühlen wir uns doch an jedem Abend um einen Tag ärmer. Ganz anders Goethe. Ihm war sein Leben nicht eine im voraus abgezählte Summe von Lebenstagen, die, ob noch so groß, ein gewisses Maß nicht übersteigen kann, sondern es war ihm etwas wie der Wundersäckel Fortunats, in dem immer Geld klingelt, mag man noch so viel herausnehmen. Goethe lebte, als ob ihm eine Ewigkeit zur Verfügung stünde, er hatte, so gut sein Verstand wußte, daß „jeder Mensch ein letztes Glück und einen letzten Tag erlebt", das Lebensgefühl eines Unsterblichen, dem die Erfahrung fremden Sterbens so wie das tote Wissen, daß auch er einmal werde daran glauben müssen, nichts Rechtes anhaben konnte. Sein Kern- und Wesensgefühl war eine Art Empfindung seiner Unvergänglichkeit.

Aus dieser Empfindung entsprang seine Abneigung, sich mit dem Tode zu beschäftigen, sein Bestreben, ihn als etwas, das seinem Lebensgefühl und seiner Weltanschauung widersprach, wegzuignorieren. Wenigstens in dem, was er sprach und schrieb, denn in seinen innersten Gedanken rang er, namentlich in seinen späteren Jahren, fort und fort mit dem aufsteigenden schwarzen Schatten.

Aus dieser Empfindung seiner Unvergänglichkeit entsprang auch die Goethe eigene Form seines Unsterblichkeitsglaubens, den er hatte, so unlieb dies auch vielen seiner modernen Biographen und Ausleger sein mag. Hieher gehört sein berühmter Ausspruch, die Natur sei verpflichtet, ihm eine neue Möglichkeit zur Tätigkeit anzuweisen, wenn diese irdische verbraucht sei. Jene erneuernden und verjüngenden Neugeburten seiner Persönlichkeit, auf

die der verrückte Amerikaner hinweist, waren Goethe, auf den langen Weg seines Lebens zurückblickend, so wenig ein Fremdes, daß er, der ewig neu Werdende, in einem noch nicht geahnten Zustande sich immer wieder jung Fühlende, sich auch das Sterben nur als ein ganz besonderes, nie gekannte Wunder des unendlichen Daseins offenbarendes Werden vorstellen konnte. „Nun kommt die Wandlung zu neuen Wandlungen", soll er kurz vor seinem Tode gesagt haben. Der Gedanke immerwährenden Werdens und Sichentwickelns, der seine gesamte Naturbetrachtung wie seine Poesie durchdrang und in seinem eigenen Leben zu großartigster Erscheinung kam, ließ sich auch durch das schauerliche Geheimnis des Grabes nicht einschüchtern und Halt gebieten, sondern warf seine Strahlen in die Finsternis jenseits der Schwelle zum Unerforschlichen. Darum ließ er die Faustdichtung nicht mit dem Leben des Helden enden, sondern führte sie in symbolischer Andeutung weiter, wobei ins Ewige gesteigerte Weiblichkeit dem Strebenden ebenso, Weg zeigend, voranschwebt, wie irdische Weiblichkeit an allen großen Perioden des Vergehens und Werdens innerhalb des irdischen Lebens beteiligt war. Wie oft war Goethe im Leben gestorben und, zu neuem Frühling verjüngt, wiedergeboren worden! Wie hatte er die Seligkeit der neu errungenen Jugend und des neuen Frühlings gerne, so lang es anging, ehe Jugend und Frühling sich durch ihren Gesang von selbst verrieten, vor den Augen der Profanen als köstlichstes Geheimnis gehütet! Ist es zu wundern, daß das wirkliche Sterben dem Dichter als Übergang zu einem er-

höhten Zustand erschien, der sich von den ihm aus Erfahrung bekannten Erhöhungen der Persönlichkeit nur dadurch unterschied, daß sich sein Geheimnis in Menschenworten nicht mehr bekennen und mitteilen ließ?

Dieses Leben in der Ewigkeit, diese völlige Überwindung des Todesphantoms, das den Menschen sonst den Genuß des Lebens und ihrer selbst durch das Schreckgespenst des ephemeren Daseins verleidet, hatte Goethe zwar immer instinktiv gehabt, in das klare Reich geistigen Besitzens aber hat er es erst durch die vielleicht allergrößte seiner großen Wandlungen erhoben, die ungefähr um die Zeit der Völkerschlacht bei Leipzig über ihn kam und dem hohen Sechziger jene große neue Jugend schenkte, deren poetischer Frühlingsflor der „west-östliche Diwan" ist; das berühmte „Es kann dir nix g'schehn, du g'hörst zu dem allen und das alles g'hört zu dir," des Steinklopferhans, ins Goethesche erhoben und verklärt, liegt wie ein fremdes Wunderlicht über diesen Gedichten der Goetheschen Greisenjugend und liegt geheimnisvoll über allem, was Goethe von da an bis zu dem Momente, da er starb, geschrieben und gedichtet hat.

Der westöstliche Diwan ist nicht leicht zu verstehen und zu genießen. Er ist eben kein Jugendbuch, das von Zuständen und Leidenschaften sagt und singt, die jeder mehr oder minder kennt, der jung war oder ist, sondern Lyrik höheren Alters, die von inneren Erlebnissen handelt, die auch unter den Altersgenossen des Dichters nicht vielen bekannt sind, weil eben die meisten Sechziger tatsächlich alt geworden sind, während er das fünf-

undsechzigjährige Leben als innerlich jung Gebliebener, oder eigentlich immer wieder jung Gewordener lebte und aussprach. Diese Schwerverständlichkeit wird gesteigert durch das orientalische Kostüm, das Goethe, durch Hammers Vermittlung von der Poesie des Ostens mächtig angeregt, seinen Gedanken und Empfindungen anlegte. Nicht aus äußerlicher Spielerei; denn diese Lyrik verlor dadurch, entsprechend und geziemend dem Gemütsleben späteren Alters, das allzu persönlich Ichhafte, welches der Jugend unschuldiger zu Gesichte steht als dem späteren Alter, bei dem man sich mancherlei Empfindungen nur gefallen läßt, wenn sie ganz und gar in die ideale Sphäre des Poetisierten gerückt sind und nicht als buchstäblich erlebte Realität genommen werden wollen. Dieser zarte Luftton idealer Ferne verleiht namentlich den Suleikagedichten ihre unsäglich zarte, verschleierte Schönheit. Es ist bekannt, daß Suleikas Urbild Marianne Willemer war, eine edle, schöne, überaus geistvolle Dame. Einige der Perlen des Diwan sind nicht von Goethe, sondern von ihr gedichtet, so das wundervolle Lied an den Westwind. Wir dürfen uns freuen, daß diese Frau, die Goethes innerstes Wesen so tief und rein empfand, daß sie in seinem Tone so zu dichten vermochte, wie es Goethe nur in seinen höchsten und seltensten Momenten gelang, eine Linzerin, also eine Österreicherin war.

22*

Doktor Lueger.

Persönliche Eindrücke.

(1910.)

Wie lebendig sehe ich ihn vor mir, den Doktor Lueger, mit seinem zeitlebens etwas scheelen, in den letzten Jahren erblindeten Blick, mit dem freundlichen, aber doch unsäglich skeptischen Lächeln um den mit anheimelnder Stimme das gemütlichste Wienerisch redenden Mund, einem Lächeln, das zu sagen schien: Gebt euch keine Mühe, mir mit den klügsten und schönsten Worten was weißmachen zu wollen: ohne euch nur ins Auge zu schauen, weiß ich doch ganz genau, was ihr eigentlich von mir haben wollt. Tausendfache, tägliche Erfahrung schien ihm dieses Lächeln als bleibenden Ausdruck ins Gesicht geprägt zu haben. Und zu diesem Ausdrucke paßte trefflich, was er sagte. Meistens lief es darauf hinaus, irgend etwas, „was eigentlich dahinter steckt," mochte es sich um eine politische, wirtschaftliche, wissenschaftliche oder künstlerische Frage, mochte es sich um Gründung eines Gymnasiums oder um Errichtung eines Monuments oder was immer handeln, schlicht, volkstümlich und womöglich mit drastischem Humor auszusprechen.

Welch ein Abgrund innerster Verschiedenheit gähnte zwischen dem Gesamteindruck der Persönlich-

keit Doktor Luegers und dem der ausdrucksvollen Charakterköpfe aus der liberalen Glanzepoche, wie sie meinem Gedächtnisse von früher Jugendzeit her unvergeßbar eingeprägt sind. Wie Doktor Mühlfeld oder Doktor J. N. Berger oder Luegers großer Vorgänger auf dem Bürgermeisterstuhle, Doktor Kajetan Felder, aussah und sprach, und wie Doktor Karl Lueger aussah und sprach — das war keine gewöhnliche physiognomische, stimmliche und sprachliche Verschiedenheit, sondern ein Gegensatz, in dem eine ganze große geschichtliche Wandlung, die dazwischen lag, den Augen sichtbar und den Ohren hörbar geworden zu sein schien.

Wer die gewölbten und gefurchten Stirnen jener Parlamentsheroen von einst betrachtete, der empfand sofort, daß sie sich durch harte, tiefgehende und weitreichende Gedankenarbeit zu dem gehämmert hatten, was sie waren. Man sah es diesen durch scharfe Brillen bewaffneten Augen an, daß sie ungezählte Nächte über ungezählten Büchern beim Scheine der Studierlampe durchwacht hatten. Wer nichts von Kantscher, Hegelscher oder Schopenhauerscher Philosophie verstand, wer nicht zu Hause war in den dialektischen Kontroversen der naturrechtlichen und der historischen Schule der Jurisprudenz und in den Systemen der Nationalökonomie von Adam Smith bis Lassalle, wer nicht überhaupt vertraut war mit allen Bildungsquellen, aus denen ein moderner Geist die mannigfaltigen Stoffe schöpft, um sich intellektuell und ethisch aufzubauen, der durfte nicht hoffen, jene bedeutenden Köpfe zu begreifen und dem Geheimnis ihrer individuellen Eigenart auf den Grund zu kommen.

Wie ganz anders Doktor Lueger! Wer ihn sah, der mußte nicht an dialektische Gedankenkrisen denken, durch die er sich seine Grundüberzeugungen errungen haben mochte, nicht an durchstudierte Bibliotheken. Der Doktor Lueger stand da, nicht eine fein differenzierte einzige Individualität, sondern ein Typus, als ein Stück Volk, als ein erdgeborener Urwiener, als Prachtexemplar des Menschenschlages, wie er seit Jahrhunderten, gleich dem heimatlichen Wein mit seinem Bodengeschmack, in dem Erdwinkel zwischen Kahlengebirge und Donau wächst und wohl auch nach Jahrhunderten noch wachsen wird, als einer, der so ist, wie er ist, und so sein würde, wie er ist, wenn es auch niemals einen Kant, Hegel, Schopenhauer oder Goethe, niemals einen Savigny oder Heine oder Karl Marx gegeben hätte; kein Bildungsprodukt, sondern ein Stück Natur, in Sprache, Instinkten, Neigungen und Abneigungen, Vorurteilen und Idiosynkrasien eines mit dem Volksschlage, dem er entstammte, selbstverständlich jedem, der von seiner Art und seinem Schlag war, ein verwickeltes psychologisches Problem nur für die von ihrem Volk abgespaltenen Intellektuellen, für die Gebildeten, die Wissenschaftlichen, die hochdeutsch Denkenden und Redenden. All die urwienerischen Meinungen und Urteile, die man allenthalben bei uns in Wirtshäusern und Werkstätten, auf den Marktplätzen und an Familientischen über dies und das äußern hört, über Politik, Religion, Wissenschaft, Ärzte, Judentum usw., diese geistige Atmosphäre Wiens war in Doktor Lueger zur Persönlichkeit verdichtet und verkörpert. Wien, wie es denkt und fühlt, lebte

in ihm, das war das Geheimnis der beispiellosen Macht, die er über Wien errang.

Völlig wird die nunmehr abgeschlossene Erscheinung, welche Doktor Lueger heißt, erst begriffen werden, wenn einmal eine Geschichte der Intelligenz in Österreich geschrieben werden sollte. Es gibt wohl kein staatliches Gebilde in Europa, welchem die Aufnahme und Assimilierung des voraussetzungslos kritischen modernen Intellektualismus so wider die Natur ging, wie unserem alten Österreich, dessen Dasein und Einrichtung an so viele und mannigfaltige Voraussetzungen geknüpft ist, die sich günstigstenfalls tatsächlich historisch erklären, aber nur schwer rational rechtfertigen lassen. Kein Wunder, daß Österreich, das der Kritik so breite Flächen bot und bietet, gegen allen Intellektualismus mißtrauisch ist. Weiß man doch in Österreich nicht einmal vom Einmaleins ganz gewiß, ob es nicht staatsgefährlich ist. Dieses Mißtrauen gegen den Intellektualismus, gegen die superklugen Kritiker, gegen die wissenschaftlichen Brillenträger, gegen die Dialektiker und Advokaten, wie sie in der liberalen Ära obenauf waren, sitzt aber nicht nur dem offiziellen Österreich, sondern auch der Bevölkerung, namentlich der wienerischen, viel tiefer im Blut, als es der Liberalismus der Sechzigerjahre, zu seinem Schaden, jemals geahnt hat, und der Wortführer und Vorkämpfer der volkstümlichen Reaktion gegen den Intellektualismus jener Zeit war eben Doktor Lueger. Er eignete sich dazu wie kein Zweiter. Denn alles, was dem Volke wert war und sich durch die Kritik der Aufgeklärten bedroht fühlte, dafür hatte Lueger Sinn und Verständnis, daran

hielt er fest wie an seinem Wiener Dialekt und an den Wiener Leibspeisen, und so gelang es ihm, all die eingeschüchterten, aber keineswegs ausgerotteten Wiener Anhänglichkeiten und Antipathien, die sich gegen den politischen und religiösen Rationalismus regten, zu einer Art von politischem Programm zu organisieren und den antirationalistischen Instinkten breiter Volksmassen Kampfmittel zu schaffen, die sich den feingeschliffenen geistigen Waffen der Gegner als gewachsen erwiesen.

Aber nicht vom Politiker Lueger will ich sprechen, sondern vom Menschen. In fünfzehn Jahren habe ich mit ihm etwa acht längere Gespräche geführt. Immer habe ich von ihm den wohltuenden Eindruck eines lauteren, gütigen und gerechten Menschen empfangen, und vor allem den eines bei all seinen großen Fähigkeiten einfachen Menschen. Vielleicht wurde er eben deshalb oft nicht verstanden. Denn die Psychologie, der es nicht schwierig wird, komplizierte Ausnahmsmenschen zu enträtseln, versagt nicht selten an einfachen Naturen. Sie weiß sich vielleicht im Seelenlabyrinth eines Nietzsche zurechtzufinden, aber die Seele des Bauers, der, schweigsam wie die Erde, die er pflügt, hinter seinem Gespann schreitet, bleibt ihrem Dietrich verschlossen. Lueger war einer von den großen und starken Einfachen. Nicht einer, der dachte und wollte, was unter Millionen nicht einem einfällt, sondern, was Millionen denken und wollen, ohne es sagen und durchsetzen zu können. Er war eigentlich nicht anders als viele Tausende von Wienern, bis auf das eine, daß er eben — der Doktor Lueger war.

Zum achtzigsten Geburtstag unseres Kaisers.

(1910.)

Unser Kaiser feiert am achtzehnten August seinen achtzigsten Geburtstag. Im schönen, friedlichen Tal von Ischl, wo er in längst vergangenen Tagen, da Vater und Mutter noch lebten, ein frohes, ahnungsloses Kind, alljährlich einige Wochen sich erholen durfte von den Mühen kindlichen Lernens und der Strenge patriarchalischer Erziehung, in dem nämlichen Ischl blickt der Greis heute auf ein achtzigjähriges Leben zurück und auf ein zweiundsechzigjähriges Herrschertum. Auf den nämlichen Bergen, wo er in heller Knabenfreude aufgejauchzt haben mag, als er seinen ersten Gemsbock, seinen ersten Hirsch streckte, da bewährt er heute noch die Weidmannsschärfe des Auges, das so viel gesehen, die Sicherheit der Hand, die so viel vollbracht, und trägt den frischen Bruch auf dem leise gebeugten Haupt.

Und still und einsam ist es um ihn geworden, wie es um jeden, hoch oder gering, still und einsam wird, der in die Schneeregion des Lebens hinangestiegen ist. Wohl schmiegt sich die Liebe und Ehrfurcht von Kindern, Enkeln und Urenkeln um ihn, wohl ist ein neues Geschlecht von Beratern

und Dienern herangewachsen und ein neues Volk, das noch ungeboren war oder in der Wiege lag, als der Kaiser über die Väter und Großväter herrschte, aber wie wenige leben noch von denen, die mit ihm jung waren, und nur mit solchen fühlt ein altes Herz sich nicht allein. Empfindungen mögen heute durch die Seele unseres Kaisers gehen, denen verwandt, mit welchen der greise Dichter des Faust auf die alte, halbverklungene Sage seiner Jugend blickte und der Unzähligen gedachte, die nicht mehr sind. Möglich, daß der Kaiser, gewohnt, seine persönlichen Gefühle und Stimmungen streng in sich zu verschließen, ihrer nicht laut erwähnt, aber ihr langer, stiller Zug wird vor seiner Erinnerung vorübergehen: all die Männer, mit denen er das alte, vermorschte Österreich in ein verjüngtes und gefestigtes umgeschaffen, mit denen er gearbeitet und gelitten, gekämpft und gesiegt hat, Heerführer, die auf blutigen Schlachtfeldern ihr Leben für Vaterland und Kaiser gewagt und geopfert, Staatsmänner, die ihm mit ihrem Talent und ihrer Erfahrung gedient, aus deren Fehlern und Irrtümern er gelernt, deren Erfolge Österreich gestärkt, aus deren Mißerfolgen im Ringen mit Schwierigkeiten, die keine Einzelkraft, die nur die Geduld von Geschlechtern vielleicht zu besiegen vermag, der Kaiser die langsam reifende Frucht der Weisheit geerntet hat.

Und wenn der Zug der Männer, die ihm und dem in seinem erhabenen Selbst verkörperten Staat unmittelbar und persönlich gedient haben, übergeht in die unübersehbare Menge derer, die auf allen Feldern menschlichen Wirkens und Schaffens, in

Wissenschaft, Kunst, Industrie und Handel, durch ihren schöpferischen Geist und tatkräftigen Willen der Epoche, welche die Geschichte Österreichs dereinst das Zeitalter des Kaisers Franz Joseph nennen wird, den unvergänglichen Gehalt gegeben haben, dann mag die dankbare Wehmut, mit welcher er dieser Tausende und Abertausende gedenkt, sich zu einem Gefühle berechtigten Stolzes erhöhen. Viele ruhen unter dem Boden, auf welchem ihr Kaiser noch festen Fußes schreitet; aber wenn der Kaiser am frühen Morgen seines Geburtstages aus dem Fenster seiner schlichten Villa am Fuße des Jainzen hinüberblickt zur eisgekrönten, morgenroten Zinne des Dachstein, dann wird er ihrer nicht vergessen und die andächtige, einsame Stille, die den Kaiser umgibt, wird von ihren Geistern unsichtbar bevölkert sein.

Das Leben unseres Kaisers hat alle Gipfel und Abgründe menschlichen Schicksals durchmessen. Auch die grausamsten Schmerzen, welche ein Vater-, ein Bruder-, ein Mannesherz, welche ein Kaiserherz zu zerreißen vermögen, sind ihm nicht erspart geblieben. Sie haben seine Kraft nicht gebeugt, sein Leben nicht gekürzt. Tiefes Leid ist für edle Naturen eine Quelle ungeahnter Kraft und innerer Erhöhung. Wenn dem Herzen entrissen ist, woran es mit den stärksten natürlichen Empfindungen hing, dann legt es seine volle Energie und Liebe in die höheren Pflichten, die ihm verblieben sind, und findet in diesem geläuterten und gesteigerten Dasein vielleicht Befriedigungen, die mehr sind als das, was wir Menschen Glück nennen. Die Ehrfurcht, mit welcher Österreich und der ganze ge-

sittete Erdkreis auf unseren Kaiser blickt, entspringt der Empfindung, daß nicht allein die sichtbare Krone, sondern auch diese höchste, rein menschliche Weihe auf seinem Haupte ruht. Ein vollkommen reiner und guter Wille bezwingt, so hat man gesagt, am Ende nicht nur das launische Glück, sondern erhält auch den Leib dauerhaft gesund. Wer unseren Kaiser in seinem achtzigsten Jahre sieht, mag sich versucht fühlen, diesen Glauben zu teilen. Seine Gesundheit hat allen Mühen, allen Sorgen zäh widerstanden. Heute, in seinem hohen Alter, umweht ihn noch eine Frische, wie sie nur Menschen eigen zu sein pflegt, die ihr Leben lang sorgenlos in freier Luft einen gesunden Beruf ausgeübt haben; und nach bangen Jahren voll Gefahren und Stürmen steht Österreich heute gesicherter und mächtiger da, als unter den vom Glück am meisten begünstigten Herrschern. Eine wichtige Ursache dieses wunderbaren Erfolges, wie der dem Alter trotzenden Rüstigkeit des Monarchen, der ihn errang, ist sicherlich schon in der Naturgrundlage seines sittlichen Charakters enthalten. Trotz aller, oft sich selbst schwer abgerungener Anpassung an die Forderungen der wechselnden Zeiten ist, wie in den großen erhaltenden Kräften der Natur, etwas Unveränderliches, sich immer Gleiches und daher Unzerstörbares in ihm. Wie er der Tageseinteilung seiner Lernjahre bis ins Alter treu geblieben ist, wie er als Greis noch an den nämlichen Orten des an Naturschönheiten überreichen Österreich Erholung findet, wo er sie als Knabe fand, so ist auch das sittliche Gepräge, welches Beispiel und Lehre der guten alten Zeit ihm eingedrückt haben,

in ihm unverwischt geblieben. Heller Verstand, der sich durch den täuschendsten blauen Dunst nicht umnebeln läßt, strengste Gewissenhaftigkeit im Großen wie im Kleinen, Fleiß, Geduld und unerschütterliches Gottvertrauen — möchten doch die abgebrauchten Worte, welche Eigenschaften benennen, die der Kaiser mit jedem Tüchtigen im Volke gemein hat, für einen Augenblick ihre ursprüngliche Sinnfrische wieder erlangen, um jeden empfinden zu lassen, daß sich mittels dieser einfachen und doch so kostbaren Eigenschaften gar manches ausrichten läßt, wovor der genialste Gedankenschwung, der heroischeste Wille sich ohnmächtig erweist. — Hoch auf den Bergen, wohin der Frühling erst spät klettert, wenn im Flachland und in den tiefen Tälern längst der Sommer glüht, wachsen zwischen rauhem Gestein und am Rande des Schnees allerlei Blumen, die dem flüchtigen Blick unscheinbar dünken, aber an Farbenkraft und Duft die herrlichsten Zierblumen der Gärten übertreffen. Diesen Alpenblumen sind die Freuden des hohen Alters vergleichbar. Mögen sie unserem Kaiser noch manches rüstige Jahr beschieden sein.

Björnstjerne Björnson.

(1910.)

Wie man nicht in ein leuchtendes Rot schauen kann, ohne daß der Sehnerv die komplementäre Grünempfindung aus sich selbst erzeugt, so kann man von Björnstjerne Björnson nicht sprechen, ohne an Henrik Ibsen zu denken. Diese „zwei Kerle“ — denn man darf ihnen wohl den Titel geben, mit dem Goethe sich selbst und Schiller zusammengekoppelt hat — waren Gegensätze und gehörten doch untrennbar zueinander, so untrennbar wie Skepsis und Enthusiasmus, wie Lärm und Stille, Gesellschaft und Einsamkeit, wie Gott und Teufel, Ja und Nein, Leben und Tod. Jeder war in seinem tiefsten Wesen die verkörperte Leugnung des anderen, und doch sogen sie beide ihre Kraft aus einer Wurzel: aus dem Mark ihres heimatlichen Volkstums. Was wohl jeder dieser zwei in seinem Innersten vom andern gedacht haben mag? Ohne Rest und Rückhalt hat, soviel ich weiß, keiner sein letztes Urteil über den andern verraten, aber wer Ohren hat, Geschwiegenes zu hören, der weiß, daß sie widereinander allerlei Ingrimmiges und Beißendes auf dem Herzen gehabt haben müssen, was eine tiefgehende wechselseitige Hochachtung und ergründendes Verständnis nicht ausschließt. Denn

jeder bedeutende und schöpferische Mensch hat seinen geistigen Widerpart notwendig und dankt ihm vielleicht öfter, als er's eingestehen mag, den innersten Anreiz zu seinen eigenartigsten Gestaltungen. Krieg ist auch in der Welt des Geistes der Vater aller Dinge, Schaffen ist nicht nur ein freies Ergießen der eigenen inneren Fülle, sondern auch ein Kämpfen wider fremde Geister, ein Sichbehaupten gegen ihre Gewalt und ein Versuch, sie zu überwinden. Wenn einmal die Geschichte der Künste und der Literatur statt von harmlosen Gelehrten von Psychologen, von wirklichen, mit dem zweiten Gesichte begabten Psychologen geschrieben wird, dann wird sich erst zeigen, wieviel Kampf widereinander sich sogar unter der berühmten Freundschaft Goethes und Schillers verbarg, und wie gerade dieser nur halb bewußte Kampf für sie das Fruchtbare und Belebende in ihrer Verbindung war. Eine ähnliche Beziehung mag wohl auch zwischen Björnson und Ibsen in der Luft gelegen haben. Björnsons geräuschvoller, im Gegenstande nicht immer wählerischer Enthusiasmus lockte aus Ibsens grüblerischer Innerlichkeit jene knisternden, bläulichen Fünkchen der Skepsis hervor und gab ihm jene echt Ibsenschen bösen Gedanken ein, mit denen er wie mit feinem Insektenstachel das Leben, dem sich der andere so gläubig hingibt, anzubohren und unmerklich zu töten liebt. Und Ibsens skeptische Art, seine Kunst, das Leben so unters Mikroskop zu nehmen, daß sich der Anschein blühender Gesundheit in ein Wirrsal pathologischer Symptome verwandelt, mag in Björnson den gläubigen Enthusiasmus zu lichter-

loher, gen Himmel steigender Flamme geschürt und ihm Visionen eines Glaubens eingegeben haben, der über unsere Kraft hinaus stürzende Gebirge aufzuhalten und unheilbar Gelähmte gesund zu machen vermag.

Es waltet ein ähnlicher Gegensatz zwischen Björnson und Ibsen, wie ihn Iwan Turgenjew in einem berühmten Vortrag, in welchem er Don Quixote und Hamlet miteinander verglich, zu charakterisieren versucht hat:[1]) der Gegensatz zwischen dem Enthusiasten, der im Dienste des Ideals, an das er fest glaubt, sein Ich vergessend und aufopfernd, mit all seinen Kräften in die Welt hinein wirkt, und dem analysierenden Skeptiker, der des Glaubens und der Tat unfähig ist, weil er alles der vernichtenden Kritik seines Ich unterwirft. Kampf gegen Unrecht und Unterdrückung in jeder Form ist das Lebenselement des Enthusiasten, und es tut seinem Werte keinen Eintrag, wenn seine glühende Phantasie sich gelegentlich täuscht und eine nützliche Windmühle für einen gefährlichen, die Unschuld knechtenden Riesen hält. So plumpem Selbstbetruge wird der Skeptiker nicht erliegen; ist doch sein höchster Triumph, durch die Giftschärfe seiner Intelligenz jeden Trug der Phantasie und der Empfindung zu durchschauen, ein Triumph also nicht der Tat, wie Zola ihn feierte, als er für Dreyfus eintrat, oder wie Björnson ihn anstrebte, als er sich zum Ritter der unglücklichen Linda Murri aufwarf, sondern der egoistische Triumph innerer geistiger Überlegenheit...

---

[1]) Vgl. o. S. 14 ff. A. d. H.

Ibsen war, wie alle Selbstbeobachter und Skeptiker, ein Einsamer, er lebte im leeren Raume seines Ich, den er sich mit Gestalten bevölkerte, deren Blut er mit seinen scharfen, kalten Augen wie mit Saugorganen dem umgebenden Leben abgezapft hatte. Sein Dichten ist ein ungeheurer Monolog, etwas, was er selbst sich selbst bekennt. Diese Einsamkeit ihres Schöpfers gibt seinen Werken die eigentümlich großartige und unheimliche lautlose Stille, wie wir sie auf den höchsten Firngraten des Gebirges empfinden. Kein Geräusch der Welt dringt in dieses Schweigen empor, wir hören nichts als die flüsternden Stimmen der Menschen, deren Seelen der Dichter belauscht.

Wie anders Björnson! Er ist nie allein. Ob er uns eine Geschichte erzählt, ein Drama dichtet oder eine Rede hält, niemals sehen wir ihn als einen Eremiten in der Ibsenschen Eiskirche, immer ist Volksgewühl um ihn, das Ozeanrauschen der Menschen, immer ist er wie auf einer Tribüne, er spricht mit weithin schallender, den Widerhall weckender Stimme, ein Rhetor zuweilen, den sein Gegenstand hinreißt und der seine Hörer hinzureißen sucht; nichts ist zu merken von der Knappheit Ibsens, der die Worte dosiert, wie ein Apotheker die Ingredienzien eines Rezepts, sondern Wortfülle, Wortverschwendung, Bilderpracht und Redeschwung.

Aber merkwürdig! So viel mehr Björnson von jenen Eigenschaften zu besitzen scheint, die nach volkstümlicher Auffassung den Dichter ausmachen, so stark das Gefühl feurig-prächtigen Lebens und unerschöpflichen Geistes ist, das im ganzen von

seiner Persönlichkeit ausgeht, der Gedanke an ihn verwandelt sich nicht, wie bei Ibsen, alsbald in den Gedanken an die Gestalten, denen er Dasein und Leben gegeben hat. Als Ibsen starb, da traten die von ihm erschaffenen Menschen in langer Reihe um sein Grab, Nora und Rebekka West, Hedda Gabler und Ellida, Oswald und Rosmer, Solneß und Rubek, und viele andere dazu, und man hatte nur ihre Namen zu nennen, so war der Gehalt des Geistes geoffenbart, der hinter der gewaltigen Stirne des Dichters wohnte. Ist's auch bei Björnson so? Menschen, die atmen und leben, hat auch er gestaltet, namentlich in seinen jüngeren Tagen, als der Kitzel, wie Tolstoi und Ibsen auch ein wenig Seher und Prophet zu sein, sein Dichtertalent noch nicht irre gemacht hatte, aber Charaktere, in denen das moderne Leben und Streben seine bezeichnenden Symbole empfindet, hat er so wie Ibsen der Welt nicht hinterlassen.

Ich hatte immer die Empfindung, daß dieser volkstümliche, reckenhafte Mann und Dichter am meisten er selbst und im Besitze seines Genies war, als er vom Lieben und Leben seiner norwegischen Bauern erzählte und die wilden Heldentaten nordischer Vorzeit dramatisierte. Bauern und Wikinger, die waren ihm verwandter als moderne Menschen. Während ich diese Zeilen schreibe, steigt in meiner Erinnerung die gewaltige Trilogie von Sigurd, dem Tollen, auf. Ich weiß nicht, ob sie mich noch heute so ergreifen würde, wie vor mehr als dreißig Jahren, aber ich glaube, daß sie den Ibsenschen „Kronprätendenten“, wenn auch nicht an Theaterkraft, doch in Charakteristik und Poesie ebenbürtig

ist. Auch die Tragödie „Hulda“ gewinnt in meinem Gedächtnisse wieder Umriß und Farbe. Unsagbar schön ist darin das schaurige Märchen von der Königin, die nicht schlafen konnte. Und die kunstvoll der Handlung eingewobene Ballade von Niels und seinen Schneeschuhen. Aber weder „Der Handschuh“, noch „Lionarda“, noch „Der König“, noch „Laboremus“ (das ich in Hamburg aufgeführt habe) hat meinem Gemüt eine dauernde Spur eingeprägt. Der deutschen Bühne hat Björnson nicht allzuviel gegeben, was sich längere Zeit zu behaupten vermochte. Die Meininger gaben auf ihren Gastreisen das einaktige Schauspiel „Zwischen den Schlachten“, eine kraftvolle und jugendfrische Episode aus den inneren Kämpfen des mittelalterlichen Norwegen, sonst aber sind von Björnsons Dramen nur das liebenswürdige Lustspiel „Die Neuvermählten“ und das wirksame Theaterstück „Das Fallissement“ durch einige Jahrzehnte im Spielplane deutscher Bühnen immer wieder aufgetaucht. In neuerer Zeit auch „Geographie und Liebe“ und „Paul Lange und Tora Parsberg“. Auch mit dem Schauspiele „Maria Stuart in Schottland“, welches die Jugendschicksale Marias behandelt, wurde, wenn ich meinem Gedächtnisse trauen darf, da und dort ein theatralischer Versuch gewagt, aber trotz der Meisterschaft, womit das finstere Kolorit des wilden Zeitalters getroffen ist, und trotz des schlagenden Lakonismus, mit welchem einige Hauptcharaktere, namentlich der puritanische Reformator John Knox, umrissen sind, ohne nachhaltigen Erfolg. In der Tat war Björnsons Dramatikerruhm in Deutschland durch Ibsen schon stark verdunkelt, als er vor zehn Jahren durch

den gewaltigen Erfolg des Doppeldramas „Über unsere Kraft“ frischen Glanz empfing. Paul Lindau, der damals das „Berliner Theater“ leitete, hatte als erster den Mut, dieses religiöse Drama aufzuführen. Der ganze Björnson lebt darin und seine ganze norwegische Heimat mit dem herben Duft ihres nordischen Frühlings, mit ihren Gletschern und ihren von himmelhohen Felswänden umschatteten Fjorden, mit ihrer stürmischen See und ihrer Mitternachtssonne. Es steckt voll Mystik, es versenkt sich in die intimsten Probleme des Glaubens und verstrickt sich halbe Akte lang in die spitzfindigsten Kontroversen der Theologie, und ist doch erfüllt vom leidenschaftlichen Pathos eines titanischen, die Grenzen des Menschentums durchbrechenden Radikalismus. Zuweilen ist es, als ob man mühsam einem philosophischen Dialog zuhörte, nicht einem Drama, und dann werden die Nerven des Publikums urplötzlich erschüttert, ja, gepeitscht von brutalsten, nie dagewesenen Bühneneffekten, wie dem Getöse eines niederdonnernden Bergsturzes oder einer Dynamitexplosion, um in der nächsten Minute durch Glockengeläute, Chorgesang und sonstigen melodramatischen Zauber den Überreiz in Tränen zu entladen. Dieses Ineinander von Naturstimmung, Religion, Langweile, Tiefsinn, Entsetzen und Musik ist es, was den mystischen Totaleindruck hervorbringt, an dem das moderne, namentlich norddeutsche Publikum sich eine Zeitlang delektiert hat. Wenn man ein Nervensystem zuerst auf die Streckfolter der Langweile spannt, dann durch einen jähen Chok auf das fürchterlichste erschüttert und hierauf durch die Hypnose schmelzender

Stimmung einlullt und diese ganze Prozedur mit Reden begleitet, die wie Musik etwas unergründlich Tiefes zu sagen scheinen, ohne daß sich doch das, was sie sagen, in deutliche Begriffe fassen läßt, dann muß der Inhaber besagten Nervensystems schließlich das Gefühl bekommen, daß ihm das Welträtsel gelöst ist und er den Urgrund alles Daseins offen sieht...

Seit dem Sensationserfolge von „Über unsere Kraft" wurde Björnstjerne Björnson von der Öffentlichkeit stillschweigend (bis zu Ibsens Tod allerdings vorläufig nur als Anwärter) in die Trimurti europäisch-internationaler Geistesgrößen aufgenommen, denen das Recht zugestanden ist, über allgemein interessierende Fragen ex cathedra majestätische Äußerungen zu tun, die, mögen sie weise oder nicht weise sein, überall ehrfurchtsvoll zur Kenntnis genommen werden. Von diesen großen drei ist heute Graf Leo Tolstoi der einzige Überlebende.

Josef Kainz.

(Nachruf.)

(1910.)

Was in dieser schweren Stunde durch unsere Seelen geht, in einem Worte der Trauer, des Dankes und des Abschiedes lassen Sie es mich aussprechen an diesem Sarg im Namen des Burgtheaters, das Josef Kainz im vollsten, stolzesten und innigsten Sinne den Seinen nennen durfte.

Fast in dem nämlichen Augenblicke, da wir ihn ganz und bleibend zu besitzen wähnten, da diese schweifende Künstlernatur sich den Entschluß abrang, „sich bei uns nach langem Sturme zum Dauernden zu gewöhnen,“ in dem Augenblicke ward er uns für immer entrissen, da versank er in das ewige Schweigen. Den früchteschweren Herbst dieser langen, glänzenden Jugend, beide, das Burgtheater und Josef Kainz, haben ihn nicht erlebt. Die tiefe und ergreifende Tragik dieses Schicksals geht wie ein Schauder über uns alle, die wir in diesem Trauergemache versammelt sind.

Wie leibhaftig steigen die dichterischen Gestalten wieder vor uns auf, denen Josef Kainz den starken Herzschlag seines eigenen Lebens gegeben hat, die keiner unter uns von seiner Persönlichkeit und Erscheinung jemals wird trennen

können. Und ihnen gesellt sich die trauernde Schar jener Schattengestalten, die danach schmachteten, sich endlich aus seinem heißen Blute Leben zu trinken, deren manche vielleicht, ehe sie recht gelebt, mit Kainz für immer gestorben sind. Wir empfinden die hinreißende Gewalt seiner Rede wieder, die mit dem rasendsten Gedankenfluge körperlich Schritt zu halten vermochte, die ganze Welten des Denkens, von ihrer Wurzel bis in ihre feinsten Verästelungen, wie ein ungeheurer Blitz vor uns aufleuchten ließ, wir fühlen den Sturmesodem seines Temperaments wieder — aber all diese strahlenden Erinnerungen an den großen Schauspieler Kainz erschöpfen doch nicht den vollen Gehalt des Verlustes, den wir erleiden, sie ergründen nicht die Tiefe dessen, was Josef Kainz war, sie rühren nicht an das letzte und innerste Geheimnis des Zaubers, der von Kainz ausging und dem auch Widerstrebende sich nicht entziehen konnten. Wie oft habe ich fragend gesonnen und gegrübelt über das Geheimnis dieses Zaubers. Aber nicht etwa, als ich Kainz auf der Bühne in einer seiner Meisterrollen sah, fand ich die Antwort, sondern als ich ihn kurz vor seinem Tod auf dem Sterbebette besuchte. Abgezehrt, schmal und bleich lag sein Haupt in den Kissen, doch wie er sprach, was er sprach, das werde ich nie vergessen. Tiefes, Geistreiches, Lustiges, Witziges sagte er, wie der Zufall des Gespräches es ihm eingab. Von der Herrlichkeit der Hochalpen sprach er und von dem lockenden Zauber der Abgrundtiefe, wie er ihn oft auf freier Höhe verspürt. „Was einen da packt und hinabziehen will," rief er, „das ist keine dumme Nervenschwäche, das

ist ein starkes, jauchzendes Sehnen, man möchte hinein in die Natur, hineinfliegen, hineinstürzen, die dünne Wand durchstoßen, die uns von der Lösung des großen Geheimnisses trennt!" Mir aber lief es kalt durch die Haare und über den Rücken. Denn in diesem Augenblicke wußte ich es: Womit dieser Sterbende, Faust vergleichbar, den Tod überwindet, während der Tod seinen Körper zerstört, das ist die nämliche Kraft, mit der seine Kunst so oft Tausende gepackt und erschüttert hat, das ist der Geist. Eine Szene menschlichen Jammers zu sehen, war ich bangend gekommen, und erhobenen Gefühles schied ich von dem großartigen Schauspiel eines Triumphes des Geistes über irdische Gebrechlichkeit.

Geist, moderner Geist, durch und durch moderner Geist, wie er etwa den dionysischen Dämon Zarathustra umweht, das war die Essenz dieser Persönlichkeit und in gewissem Sinn auch ihrer Kunst. Sah Kainz nicht aus, als ob die Natur selbst schon in seiner leiblichen Erscheinung die ausdrucksvollste Inkarnation dieses Geistes hätte schaffen wollen? Als ob sie das Menschenbild, wie modernstes Bildnergenie es schaut, in Fleisch und Blut verwirklicht hätte? Schön im alten Sinne war nichts an ihm bis auf das Auge, aber fesselnd, bannend, zuckend, lebendig war alles an ihm, seine Gestalt, sein Gang, seine Magerkeit, seine Beweglichkeit, sein Antlitz, dem nicht nur das Pathos höchster Begeisterung, dem auch Nestroyscher Zynismus zu Gesicht gestanden hätte. Kurz, ein sprechendes Abbild des Geistes war Kainz, der in diesem Zeitalter, der in uns allen lebt. Und während

der Geist sonst im Schauspieler sich mehr in der Tiefe und Treue der Nachempfindung verrät, war er in Kainz schöpferisch geworden und forderte herrisch sein Recht, indem er nur die dichterische Absicht zu verkörpern schien, sein Eigenstes und Individuellstes in der Sprache seiner Kunst zu offenbaren. Wenn er irrte, war das niemals ein müdes Zurückbleiben hinter dem Dichter, sondern oft nur ein Aufflug zu anderen Höhen als jenen, in welche der Dichter wies. Und doch, so oft dies auch bestritten worden ist, war die Schauspielkunst Kainz' in ihrem Grund und Wesen die alte, echte Burgtheaterkunst. Die alte Fahne war es, die sein magerer Arm mit den schmächtigen, aber kräftigen Fingern fest umspannte, nur statt sie sich in ruhige und würdige Falten legen zu lassen, ließ er sie in seiner nervösen Hand oft so stürmisch flattern, daß man meinen konnte, sie risse in Fetzen... Aber niemand wußte besser als Kainz selbst, daß es trotz allem die alte, ehrwürdige Fahne war. So grell er zuweilen menschlich und künstlerisch vom Burgtheater abstach, er war doch ein Stück allerechtesten Burgtheaters, und daß er unser war, das fühlen wir an dem herzbrechenden Schmerze, mit dem wir ihn begraben... Ihn begraben! O, daß wir, statt den erstarrten Leichnam des Künstlers, der von so tausendfältigem Leben durchglüht und bewegt war, gramvoll in die kalte und feuchte Erde zu betten, o, daß wir ihn nach althellenischem Brauch unter dem Sonnenhimmel Homers, in dessen leuchtendem Äther seine Phantasie so gern geweilt, auf hochgeschichtetem Holzstoße zu Asche brennen dürften! Denn blendend hell, brennend heiß und

vielgestaltig lodernd wie die Flamme war sein Geist, und wenn die Feuersäule, die seinen Leib verzehrt, vor unseren Augen himmelan stiege, dann hätten wir alle die schmerzlich beglückende Empfindung, als ob uns dieser Geist zum allerletzten Abschiede noch einmal sichtbar erschiene. Worte des größten deutschen Dichters, die Josef Kainz im Burgtheater sprechen sollte und niemals, niemals sprechen wird, steigen in mir auf...

Wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich
Zum Himmel hebt und zwischen Dampf und Wolken
Des Jovisadlers Fittich sich bewegt,
Da trocknet uns're Träne, freier Blick
Der Hinterlass'nen steigt dem neuen Gott
In des Olymps verklärte Räume nach!

Und so, nicht in entmannendem Gram, wollen wir ihm auch nachblicken, da wir den Vielgewanderten in heimatlicher Erde begraben, als einem, der eingeht in den olympischen Kreis der Unsterblichen des Burgtheaters, die, ob auch unseren Augen entrückt, doch nicht aufgehört haben, lebendiges Burgtheater zu sein, als einem, dessen Bild, in uns fortlebend, unser Wollen und unsere Kraft nicht lähmt, sondern uns ermutigt und befeuert zu dem schweren Werke, welches wir zu vollbringen haben.

Josef Kainz, du Stolz des Burgtheaters, du Liebling Wiens, du glorreiches Besitztum der gesamten deutschen Kunst, Josef Kainz, fahre wohl, fahre wohl!

Paul Heyse.

(Zu seinem achtzigsten Geburtstage.)

(1910.)

Paul Heyse hat mehr Dramen geschrieben als Schiller, Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig zusammengenommen. Aber kaum drei davon, „Hans Lange“, „Kolberg“ und „Maria von Magdala“, fristen heute noch auf der deutschen Bühne ein kümmerliches Leben. Und man frage den ersten besten sonst literaturkundigen und gebildeten Mann: von der überwiegenden Mehrzahl der Heyseschen Stücke wird er nicht einmal die Titel wissen. „Paul Heyse, der Meister der Novelle, der zartsinnige Lyriker, ist eben kein Dramatiker“, heißt es dann, und diese in alle Literaturgeschichten eingegangene Redensart lehnt die Verpflichtung ab, von Heyses dramatischem Schaffen überhaupt ernstlich Notiz zu nehmen. Dem Lyriker Paul Heyse geht's nicht viel besser. Über den Vollwert seiner Lyrik besteht unter Sachkundigen kein Zweifel. Er hat Gedichte geschrieben, die an Gefühlstiefe, Gedankenkraft und Formschönheit an das Höchste hinanreichen, was die deutsche Sprache besitzt. Aber ist auch nur eines davon geistiges Besitztum der deutschen Bildung geworden? Ja, so berühmt der Novellist Heyse ist, so ist doch nur eine winzige

Auslese seiner Novellen dem Durchschnittsleser wirklich bekannt und vertraut. Heyse teilt eben das trübselige Schicksal sehr vieler Klassiker des Epigonenzeitalters, deren Schaffen in das Interregnum zwischen der die Klassiker, Romantiker und Jungdeutschen umfassenden Literaturepoche und der modernen Periode fiel: sie selbst kennt jeder, aber ihre Schöpfungen nur wenige, eigentlich nur die Literaturgelehrten und die Gruppe intimer Leser und Verehrer. Epigonen! Unter diesem Namen faßt man sie zusammen, ohne zu ahnen, welcher Reichtum an Geist, an Lebenskenntnis, an Talent und vor allem an feinster menschlicher und künstlerischer Kultur in den Besten dieser Männer steckte, die man so geringschätzig benennt. Epigonen, das will sagen: Nachgeborene, Nachahmer, die mit schwächerer Kraft das Nämliche noch einmal zu gestalten versuchen, was ihre genialen Vorgänger großartig geschaffen haben, Goethes und Schillers in Miniaturformat, höchst gebildete Leute, aber ohne schöpferische Urkraft, erlesene Formkünstler vielleicht, aber ohne neue Ideen, Instinkte und Stoffe. Paßt diese landläufige Definition des Epigonismus auf Dichter wie Emanuel Geibel, Hermann Lingg, Halm, Theodor Storm, Spielhagen, Freytag, Paul Heyse und viele andere? Gewiß wird einmal eine Zeit kommen, da den Dichtern jener Übergangsperiode aus dem Goetheschen ins Bismarcksche Zeitalter kritische Gerechtigkeit zuteil werden wird. Da man ihre Werke neu entdecken und mit Verwunderung gewahren wird, daß ganz andere Dinge in ihnen stehen, als die an ahnungs-

loser Unwissenheit der älteren Literatur unvergleichlichen Jungen und Jüngsten von heute sich einbilden. Da sich zeigen wird, daß man die angeblichen Epigonen ganz falsch charakterisiert, wenn man sie lediglich als Erben und Nachtreter großer Ahnen auffaßt; daß vielmehr die Besten unter ihnen Vorläufer waren, Vorgeborene, Propheten, die, wenn auch oft in Sprache und Stil ererbter künstlerischer Kultur, Zukunftsideen, die damals kaum ihre ersten Strahlen über den Horizont der Zeit emporsandten, stammelnd zu verkündigen sich bemühten. Gedanken, Stoffe, Seelenoffenbarungen, auf die unsere Zeit besonders stolz ist, weil sie sie erfunden zu haben glaubt, spuken allenthalben schon in den Schöpfungen des „Epigonentums". Insbesondere das allerjüngste neuromantische Drama, das wieder auf die alten Fabel- und Sagenstoffe zurückgreift, die eine Zeitlang durch die dem Leben der Gegenwart entnommenen Gegenstände und Probleme verdrängt waren, ähnelt, wenn man von der durch Ibsen und den Naturalismus beeinflußten Technik absieht, oft merkwürdig den dramatischen Erzeugnissen des Epigonenzeitalters. Als ich kürzlich Georg Hirschfelds Drama „Ein zweites Leben" sah, fiel mir ein, daß sich unter den Stoffen, die sich Friedrich Halm für künftige dramatische Bearbeitung notiert hatte, einer befand, den er durch dieses Schlagwort bezeichnete. Wenn ich nicht irre, die Geschichte einer spanischen Gräfin Dolores, die nachmals, von Josef Weilen dramatisiert, im Burgtheater aufgeführt wurde.

Ich war immer ein eifriger Leser der Heyseschen

Dramen. Gewiß sind unter ihnen nur wenige, die, heute gespielt, starken oder gar dauernden Erfolg hoffen ließen. Auch bin ich von vornherein mißtrauisch gegen dramatische Versuche geborener Erzähler und Lyriker. Aber, was Heyse angeht, so konnte ich mich des Eindruckes nicht erwehren, daß die Schuld nicht an ihm allein liegt, wenn sein dramatisches Schaffen für die deutsche Bühne nicht größere Bedeutung zu erringen vermocht hat. Die deutsche Bühne und die Kritik sind mit daran schuld. Mehr als einmal ist Heyse ein dramatischer Schuß, der voll ins Schwarze traf, geglückt, und auch in seinen halb mißratenen Dramen findet sich immer ein Akt oder eine Szene, ein Charakter, eine Situation oder wenigstens eine leidenschaftliche Rede, woraus die elektrischen Funken wirklich dramatischen Lebens sprühen. Auch der echt dramatische, schauspielerisch empfundene Dialog gelingt ihm zuweilen. Wer die ersten Akte seiner „Elfriede" liest, wird fühlen, daß Heyses Dichtertalent nur noch eine papierdünne Wand zu durchschlagen hatte, um vom Schreibtisch des Novellisten den Weg auf die Bühne mit ihren unmittelbar packenden Wirkungen zu finden, um seine in epischer Distanz geschauten poetischen Gestalten in pulsierendes, spielbares Leben zu verwandeln. Aber damit ihm der Knopf des Dramatischen gänzlich aufgehe, dazu hätte er der praktischen Mithilfe der Bühne und der Ermutigung und Anfeuerung durch die Kritik bedurft. Beides ist ihm versagt geblieben. Wäre es anders gekommen, so besäßen wir vielleicht von Paul Heyse ein Dutzend wirkungskräftiger Theaterstücke, denen es gewiß zu-

gute gekommen wäre, daß ihr Verfasser ein feiner Poet von kultiviertestem Geschmacke war. „Alkibiades“, „Die Weisheit Salomons“, „Elfriede“, die „Hochzeit auf dem Aventin“ hätten zu ihrer Zeit im Burgtheater gespielt werden müssen. Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, so wurden sie auch sämtlich von verschiedenen Direktoren angenommen, aber — niemals aufgeführt.

Freilich läßt sich nicht verkennen, daß fast allen Heyseschen Dramen jenes unmittelbar durch die Empfindung überzeugende Element abgeht, das Grillparzer so hochschätzte. Etwas artistisch Konstruiertes haftet ihnen an. Vielleicht verrät sich hierin der Geist der Novelle, deren natürlicher Gegenstand die absonderliche, durch ausnahmsweise Umstände ermöglichte Begebenheit ist. In der Komposition Heysescher Dramen äußert sich ein Bestreben, die Situation zu schieben und zurechtzurücken, damit die an und für sich unglaubhafte Fabel plausibel werde. Oft dachte ich, ob Heyse nicht in empfänglicher Jugendzeit von Halm beeinflußt war, der ähnlich verfuhr. Oder von Vorbildern, denen auch Halm nachstrebte, wie das spanische Drama. Heyse hat das Geheimnis der dramatischen Sprache nicht voll gelöst. Er kann die Gewohnheit des Novellisten, seine Gestalten und ihr Tun psychologisch zu erläutern, nicht immer unterdrücken. Er läßt sie in Monologen und ausführlichen Apartes nicht selten sagen, was besser und eindringlicher gespielt wird als gesagt; was ein Blick, eine Gebärde rascher und plastischer ausdrückt als das Wort. Man merkt dies, wenn man Heyse ein-

studiert. Immer wieder muß man einen Satz oder ein Sätzchen wegstreichen, das den Schauspieler behindert, immer wieder die nackte Muskulatur der dramatischen Rede freilegen. Aber trotzdem meldet sich auch immer wieder der Eindruck, daß Paul Heyse, wenn er auch gewiß kein geborener Dramatiker ist, sich zu einem wertvollen Bühnendichter hätte entwickeln können.

„Köpfe.“ Von Harden.

(1910.)

Selten habe ich einen Menschen gesehen, dessen Gehirn so intensiv, so unaufhörlich arbeitet, wie das Gehirn Maximilian Hardens. In seinem Kopfe scheint immer hellichter Tag, immer alles wach zu sein wie in großen, nie feiernden Werkstätten, deren weißlichen Lichtschein wir mitten in der Nacht fast unheimlich am schwarzen Himmel dämmern sehen. Wenn es ein verläßliches Maß für die Menge innerhalb vierundzwanzig Stunden geleisteter Gehirnarbeit gäbe, ich glaube, Harden würde vor den fleißigsten, gescheitesten und unermüdlichsten geistigen Arbeitern einen tüchtigen Vorsprung behaupten. Auch wer Harden nicht persönlich kennt, muß dies schon seinen Werken abmerken. Zum Beispiel seinem jüngsten Buch, den „Köpfen“. Ist es nicht, als ob er das Leben dieser siebzehn Persönlichkeiten, die er schildert, von weitem aus der Stille seines Grunewaldhäuschens genau verfolgt hätte? Wie etwa die Inquisition den Lebenslauf des Marquis Posa unsichtbar verfolgt und ihn „angefangen und beschlossen in der Santa Casa heiligen Registern“ niederlegt. Wurde doch zur Erklärung des wunderbaren Phänomens seines schier unerschöpflich scheinenden

Wissens, das er immer bei der Hand hat, wenn er es gerade braucht, das Märchen von Hardens berühmtem Zettelkasten erfunden. Ich habe nie daran geglaubt. Mir scheint die Lösung des Problems, welches Harden seinen Freunden und Feinden aufgibt, in der besonderen Organisation seines Geistes zu liegen. Der Politiker ist vom Künstler Harden nicht zu trennen. Er ist immer beides, nicht nur zugleich, sondern in einem. Man darf ihn nicht verwechseln mit so manchem Politiker, dem die Gabe eines individuellen und ausdrucksvollen Stils verliehen ist und der sich dieser Gabe als eines wirksamen Mitteilungsmittels für seine politischen Überzeugungen, wohl auch als schneidiger Waffe im politischen Kampfe bedient. Harden ist Kunst niemals nur Mittel zum politischen Zweck, er ist auch als politischer Publizist immer aus der Wurzel heraus und durch und durch Künstler. So hört Harden, auch wenn er sich seitenlang in Steuerstatistik vertieft, nicht auf, Künstler zu sein, und verwandelt sich nicht in einen Fachmann in Steuerfragen. Es hat zuweilen den Anschein, als ob die politische und die künstlerische Potenz in Harden von annähernd gleicher Stärke wären. Aber, wie mich bedünkt, hat doch nur der Aussicht, den Sinn seines Wesens und Wirkens richtig zu deuten, der den Hauptakzent auf das künstlerische Element in seiner Natur legt. Daher ist auch sein vielbesprochenes großes Wissen nicht ein gelehrtes Polyhistorwissen, das, statt im hölzernen Zettelkasten oder in den Bändereihen eines Konversationslexikons, in einem gedächtnisstarken Kopf aufgespeichert ist, sondern es ist vom wunderbaren

Schlag jenes eigentümlichen Künstler- und Dichterwissens, über dessen Ursprung und Natur die gelehrtesten und scharfsinnigsten Forscher nicht klug werden können.

Ein wirklicher Künstler weiß immer mehr, als er (wenigstens in kontrollierbarer Weise) gelernt hat und nach seiner Biographie gelernt haben kann. Woher er sein Wissen hat? Mit der Luft eingeatmet, mit dem Leben, das er geführt, erlebt, Menschen, mit denen er verkehrt, abgelauscht, aus Büchern, in denen er geblättert, eingesogen wie den Duft einer Blüte, erworben, ohne zu wissen und zu wollen, daß er es erwerbe... Aber es ist nun einmal da und ist so wenig nur oberflächlicher Anflug, daß Fachmänner wähnen, der Künstler müsse alle möglichen Studien und Berufe durchgemacht haben, denn wie könnte er sonst... Die Fortsetzung des Satzes steht in jeder streng wissenschaftlichen Shakespearebiographie. Hat doch die Verlegenheit, das Shakespearewissen zu erklären, die Theorie erzeugt, Shakespeare sei im geheimen Lord Bacon gewesen, wobei Lord Bacon gewissermaßen die Rolle eines Zwillingsbruders des Hardenschen Zettelkastens spielt. Die wenigsten ahnen, welche ungeheure, wenn auch unwahrnehmbare Wissensquelle empfindliche, für Freuden und Leiden bis zum Wehetun empfindliche Nerven sind und eine reizbare, alles Charakteristische mimisch nachlebende und zäh bewahrende Phantasie, also die Organe der künstlerischen Begabung. Diese sind wie fühlhornfeine Saug- und Fangfäden, welche die Seele ins Leben hinausstreckt und mit welchen sie die Myriaden Wissensatome auffängt und festhält,

24*

mit denen die Atmosphäre jedes Kulturzeitalters und unseres besonders gesättigt ist. Aber nur der Künstler saugt Bildung aus ihnen und vornehmlich der allermodernste Typus des Künstlers, des Sprachkünstlers: der Publizist großen Stils, wie er in Harden verkörpert ist.

Künstlerisch ist in Harden auch der brennende Drang, dessen Gehalt sich am besten mit Fausts Wort bezeichnen läßt: „Was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will ich in meinem innern Selbst genießen.“ Er ersehnt mit einem Durst, der etwas ganz anderes ist als das zahme Bedürfnis des gebildeten Staatsbürgers, „am kulturellen Leben seiner Zeit teilzunehmen,“ wie Goethes Erdgeist das Menschenleben, das unsere Kugel umspinnt, nachzuleben, mitzuleben, geistig auszutrinken, im ganzen und im einzelnen. Man lese nur die „Köpfe“. Wie er sich da in die Persönlichkeiten, die er schildert, hineinbohrt, hineinfühlt, wie ein großer Schauspieler in die Rolle, die er spielt, wie ein großer Dichter in den Charakter, den er schafft, bis er endlich die Empfindung, wie es schmeckt, dieses Ich zu sein, einen Augenblick auf der eigenen Zunge spürt. Von den Mächtigen der Erde, von den großen Geistern, durch alle Schichten und finstersten Winkel des Menschentums hindurch, bis hinab zum Wahnsinnigen und zum Verbrecher, überallhin hat Harden gelegentlich das zündende Brennglas seines Geistes geheftet, um... nun, um das millionengestaltige Leben „in seinem innern Selbst zu genießen“. Wenn ich der Natur, als sie Harden schuf, einen guten Rat hätte geben dürfen, so würde ich ihr gesagt haben: Gib diesem Drang

nicht nur die Kraft des denkenden und fühlenden Ergründens und lebendigsten Schilderns, sondern die Allmacht des Gestaltens, oder gieß' ihr wenigstens schauspielerisches Vollblut in die Adern! Der schauspielerische Trieb muß sehr stark gewesen sein in dem jugendlichen Harden. So tief dieser ihn auch ins Unterbewußtsein versenkt haben mag, er rührt sich und zuckt doch immer wieder im Schriftsteller. So widersinnig es klingen mag, dieser Publizist, der kaum je einen Gedanken gedacht und eine Zeile geschrieben hat, die sich nicht unmittelbar auf die alleraktuellste Wirklichkeit bezog und auf sie wirken wollte, ist doch im Wesen ein Dichter, sowie umgekehrt der Dichter des Inferno auch in den verwegensten Aufschwüngen und Orgien seiner Phantasie nie aufgehört hat, ein Politiker zu sein. Bei beiden, dem alten Florentiner und dem modernen Berliner, ist die Leidenschaft, aus der sie ihre Inspiration schöpfen, die leidenschaftliche Liebe für ihr Vaterland. Was in Harden den Künstler und den Politiker zur Einheit der Persönlichkeit verschweißt, das ist die Tatsache, daß er ein Patriot ist.

Aber auch verstärkt durch das Beiwort „feurig" dürfte das Wort „Patriot" kaum eine Vorstellung wecken, welche der weißglühenden Leidenschaft für das Vaterland in Hardens Brust einigermaßen entspricht. Sein Patriotismus ragt in unser laues, zur Humanität gezähmtes Gefühlswesen herein wie aus männlicheren, härteren Jahrhunderten; wie ein Überrest der fanatischen Empfindung, durch die in den Stadtstaaten der italienischen Renaissance oder des griechischen und römischen Altertums der

Bürger mit seiner Heimat verwachsen war, so daß er jeden dieser zugefügten Schaden an Wohlfahrt oder Ehre fast wie eine Verwundung des eigenen Leibes, wie persönlichen Schimpf spürte und sich im Dienste des Vaterlandes zu jeder äußersten Tat, die sonst kaum Notwehr entschuldigen kann, verpflichtet, jedem äußersten Leiden gewachsen fühlte. Hardens Patriotismus ist „das Gefährliche in ihm“, das zu scheuen ratsam ist. Er nimmt, wie Goethes Alba, keine Raison an, er kann anderen grimmig wehe tun, aber fast noch weher ihm selbst. Denn auch Taten sind Leiden, oft die schwersten. Aus diesem vulkanischen Boden wächst Hardens Liebe, wie auch sein schonungsloser Haß. Wie ein alter Florentiner von den Turmzinnen des Palazzo Vecchio sein Vaterland mit Auge und Herz umspannte, so breitet sich das öffentliche deutsche Leben vor Hardens innerem Blick, nicht ein unsinnliches, unpersönliches Etwas, nur von „Prinzipien“, „Ideen“, „Fragen“ und ähnlichen abstrakten Personifikationen bewegt, sondern zusammengedrängt zur anschaulichen Vision, geballt und gegliedert zu lebendigen, dramatisch bewegten Gruppen und Gestalten. Es spielt sich vor ihm ab wie ein ungeheures, ergreifendes und spannendes Drama. Harden müßte nicht ein starkes schauspielerisches Temperament in sich lebendig vergraben haben, wenn es ihn nicht zwänge, aus dem Publikum auf die Bühne zu springen und die Rolle an sich zu reißen, die der Moment von ihm heischt, abwechselnd Prophet, Weiser Narr, Warner, Ankläger, Richter und Nachrichter, denn tausend Seelen wohnen in ihm. Diese gewaltige,

gleich den Erinnyen immer wache Leidenschaft läßt Hardens Gehirn nicht ruhen, nicht bei Tag, nicht bei Nacht, nicht in Sommerglut, nicht in Winterfrost. Sie macht seine Nerven überempfindlich für alles, was Deutschlands Wohl und Ehre berührt. Wenn irgendwo auf dem Erdball sich etwas wider Deutschland regt, so kommt die Kunde zu ihm wie die stummen Bodenwellen eines Fernbebens und macht seinen Herzmuskel zittern und zucken, so meldet es sich klopfend in seinem Denkapparat. Was wir an Harden bewundern: uferloses Wissen, unfehlbares Gedächtnis, Gedankenüberfluß, schneidende Denkschärfe, Sprachgewalt, alles hat er von ihr, seiner verschwenderisch schenkenden und erbarmungslosen Herrin, der Leidenschaft für sein Vaterland. Sie lehrt ihn lesen, so lesen wie sie liest, so daß er bei raschem Durchblättern eines Buches, zu dessen Studium Gewöhnliche Wochen brauchen, seinen Gehalt in wenigen Stunden auftrinkt; sie wirft ihren feurigen Widerschein in die finstersten und entlegensten Winkel seines Gedächtnisses; dann strömt ihm beim Schreiben alles in die Feder an Gelesenem, Gehörtem, Empfundenem, Gedachtem, wovon er eine Sekunde vorher, ehe er es hinschrieb, gar nicht ahnte, daß es in ihm lag. Dabei verführe uns das Wort Leidenschaft nicht, an ihren schwächlich reizbaren Bruder, den Affekt, zu denken. Affekt verwirrt die Gedanken, trübt das Urteil und lähmt die Selbstbeherrschung. Leidenschaft aber macht uns so, wie wir uns in jedem Augenblicke gerade brauchen: feurig, kalt, stumm, beredt, sanft, zornig, witzig, begeistert... Was wir an Harden ehren und lieben

und was Tausende an ihm hassen und fürchten, alles strömt aus dieser Quelle.

Ich weiß genau, daß dieses Charakterbild Hardens dem Urteile vieler widerspricht, für welche psychologische Begabung die Sucht und die Geschicklichkeit ist, hinter der Fassade, welche eine öffentliche Persönlichkeit dem Publikum zukehrt, allerlei traurige Menschlichkeiten als die angebliche Wahrheit aufzuspüren. Aber erstens müssen gewisse Schwächen auch den besten und kostbarsten Eigenschaften, wenn sie für das Leben brauchbar sein sollen, ebenso beigemengt sein wie geringere Stoffe den Edelmetallen; zweitens habe ich Harden durch viele Jahre und in Situationen, die das Innerste an den Tag bringen, genau studiert, und zwar zuerst mit kalten, ja, gegen ihn eingenommenen Augen; und drittens kann ich ihn nicht anders malen, als ich ihn sehe.

Wer das prachtvolle Schauspiel des Hardenschen Geistes rein genießen will, der lese sein neuestes Buch. Es heißt: „Köpfe" — aber keine abgeschlagenen, wie ich zur Beruhigung jener beifüge, die den Namen Harden nicht hören können, ohne ein blankes Schwert blitzen zu sehen. Nein, die „Köpfe" sind kein Buch des Hasses und des Kampfes, es handelt nur von Männern und Frauen, die vollendet haben, und eine wohlige und heilige Stille ist darin, wie sie Harden vor Böcklins Toteninsel rein empfunden und in Worten festgehalten hat. Nach meinem Gefühle sind nicht alle Porträts, die in dem Buche vereinigt sind, von gleichem Werte. Am liebsten sind mir die Aufsätze über Holstein, Johanna Bismarck, Eugen

Richter und Lenbach. Sie erschließen bei wiederholtem Lesen immer neue und immer zartere Tiefen und Schönheiten. Eine Fülle menschlichen Empfindens strömt aus ihnen, und sie sind durchwärmt von einem Gefühle der Liebe, das an diesem großen Meister des Hassens doppelt ergreifend wirkt. Die „Köpfe" sind ein Buch der Achtung, der Zuneigung, der Ehrfurcht, der Bewunderung; vielleicht wird es der Berliner Witz Hardens Siegesallee taufen. Ja, dieses kampflustige, stahlharte Herz ist ebenso bedürftig und fähig, bewundernde Liebe zu empfinden, als der ewig grübelnde Kopf mit den durchbohrenden Augen es ihm schwer macht, diese Sehnsucht zu befriedigen. Einige der schönsten Stücke des Buches sind den Lesern dieses Blattes[1]) wohlbekannt. Vom Ganzen gelten die Worte, die Harden über Lenbach spricht: „Fürsten und Denker, Forscher und Poeten: alle hat er gemalt... Ist's etwa nicht der Rede wert, daß dieser vom Genie bediente Wille uns das Bild der in Deutschlands Heroenzeit ragenden Menschen gab?" Ja, es ist gar sehr der Rede wert! Und der Wert des Buches wird wachsen mit den Jahrzehnten und, wenn mein Gefühl nicht trügt, mit den Jahrhunderten.

---

[1]) Neue Freie Presse.

Pater Klemens Kickh.

(1910.)

Die lieben, alten Schottenprofessoren, denen ich, wie ungezählte andere Wiener, die Grundlagen des Wissens und der Bildung verdanke, schlafen, bis auf zwei, schon alle den letzten Schlaf, aber ihre Stimmen sind in mir lebendig geblieben, und noch heute, nach vierzig Jahren, wachen sie in stillen Stunden der Erinnerung zuweilen in mir auf, so deutlich, so leibhaftig, als ob ihr soeben vernommener Klang mir noch nachtönend im Ohre läge. Was waren das für durch und durch niederösterreichische und wienerische Stimmen. Man sah die heimatliche Landschaft, wenn man sie hörte: Buchenwälder, goldgelbe Saatgefilde, sonnige Rebengelände, lauschige Täler, in denen freundliche Dörfer sich verstecken. Waren doch die Jünger des heiligen Benedikt von alters her bei uns mit Land und Leuten eng verwachsen, und ihre Gläubigkeit wie ihre Wissenschaft hat den gesunden Erdgeschmack deutschen Bauern- und Bürgertums, aus dessen gesundem Kern ihre Brüderschaften sich ergänzten und verjüngten, niemals völlig eingebüßt. Auch ihre feinsten und gebildetsten Köpfe verloren nie Verständnis und Fühlung mit dem Volke, dem sie entstammten, und darum waren auch die

Schotten, was man auch an der Methode des Unterrichts tadeln mochte, so gute Lehrer, deren Einfluß auf ihre Schüler tief ins Leben hinein nachhaltig wirkte. Diese Volkstümlichkeit machte ihre Persönlichkeiten anheimelnd, und darum höre ich ihren Stimmen gerne zu, wenn sie gelegentlich aus ferner Vergangenheit wieder zu mir dringen.

Eine aber ist unter diesen Stimmen, die von anderer Art ist; viel leiser und viel zarter, als man sie in den Schulzimmern des Schottengymnasiums sonst zu hören gewohnt war. Auch das Deutsch, das diese Stimme sprach, war viel geläuterter und gewählter als das unserer anderen geistlichen Lehrer, die mundartliche Färbung fehlte ihm fast ganz. Niemals kam ein derber Ausdruck aus diesem keuschen und bei aller Freundlichkeit strengen Munde, nur höchst selten ein Scherz, alle Sätze, die aus ihm hervorgingen, verrieten in ihrer glatten und sorgfältigen syntaktischen Prägung, daß ein stets konzentrierter Geist Entstehung und Ausdruck der Gedanken gewissenhaft überwachte. Diese Stimme gehört dem Professor und Hofprediger Pater Klemens Kickh, dessen sechzigjähriges Priesterjubiläum heute in der Kloster- und Pfarrkirche Unserer lieben Frau zu den Schotten feierlich begangen wird. Unter den vielen tüchtigen und gehaltvollen Persönlichkeiten, die das Schottenstift hervorgebracht und im Lehramte verwertet hat, ist Pater Klemens Kickh gewiß einer der allerliebenswürdigsten. So leise und zart wie seine Stimme war er selbst, so bescheiden und vornehm zugleich. Wer das Glück hatte, ihm menschlich nähertreten zu dürfen, empfand, mochte er sonst noch

so skeptisch denken, daß dieser Priester in einer geistigen Atmosphäre von schier jungfräulicher Reinheit lebte und atmete. Man fühlte sich selbst besser in seiner Nähe. Er verbreitete jenes Wohlsein um sich her, das von einem lauteren Charakter von vollkommener innerer Harmonie geheimnisvoll ausgeht. Jene Friedlichkeit, Stille und Heiterkeit umwob ihn, wie sie auf den schönsten Gemälden Bellinis ruht, wie sie aus den Augen Raffaelscher Engelsköpfe blickt. Man fühlte, daß dieser Gelehrte, obwohl der durch Brillengläser geschärfte Blick und die sinnende Stirne von eindringender Gedankenarbeit und tiefem Studium zeugten, sich im Innersten doch die Frömmigkeit eines Kindes bewahrt oder wiedererrungen hat. Der lichte, rosig angehauchte Teint und das schüttere, blonde, sogar heut im hohen Alter, wie mich dünkt, noch nicht ganz weiße Haar verstärkten diesen kindlichen, fast mädchenhaft schüchternen Eindruck. Man möchte meinen, daß eine so zarte Persönlichkeit wie Pater Kickh nicht eben geeignet war, eine wilde Bubenschar in Zucht zu halten. Und er brachte dies doch in seiner stillen Weise fertig. Ein strafender, ruhiger Blick aus seinen sanften Augen genügte, um den Übermütigsten und Spottlustigsten seine Unart nicht nur äußerlich unterlassen, sondern innerlich bereuen zu machen. Wir fühlten, daß in dieser schmächtigen Gestalt mit der schwachen Stimme ein höherer, von uns noch nicht voll verstandener Geist wohne, und hatten Ehrfurcht vor ihm, auch wenn wir uns gelegentlich nach Knabenart über ihn lustig machten. Auch konnte sich ein besser gearteter Schüler weder dem Eindrucke tiefer Seelengüte entziehen, den

Pater Klemens' ganzes Wesen atmete, noch dem Gefühle, daß diesem Lehrer seine Wissenschaft (er lehrte Latein und Griechisch) nicht toter Schulgegenstand, sondern heilige Herzenssache war. Die Weisheit und Schönheit der Geistesschöpfungen des Altertums war in ihm zu lebendiger Bildung geworden, und man braucht nur einen Blick in die Predigten zu werfen, die Pater Klemens Kickh veröffentlicht hat, um zu sehen, daß ein starkes künstlerisches Bedürfnis und Talent in ihm lebte und daß es ihm innere Notwendigkeit war, ohne je in Schönrednerei zu verfallen, den religiösen Stoff mit der Leichtigkeit und Anmut eines an den antiken Klassikern und an den Kirchenvätern geschulten und verfeinerten Stils auszustatten. Pater Klemens war, wie wenige, zum Hofprediger geschaffen. Nicht etwa, daß er ein Diplomat der Kanzel war! Sondern seine erlesene geistige Kultur, sein Takt und seine stilistische Kunst ermöglichten es ihm, dasjenige, was zu sagen er als seine Pflicht fühlte, mit Worten zu sagen, wie sie an dieser Stelle gesprochen werden konnten. Noch entsinne ich mich der Erschütterung, mit welcher ich die ebenso trostvollen und gemütstiefen als wahren und kühnen Worte las, die Pater Klemens Kickh nach dem tragischen Tode des Kronprinzen Rudolf in der Hofburgkapelle sprach. Sie beweisen, daß dieser milde Priester, der voll ist von jener Eigenschaft, die Goethe die Höflichkeit des Herzens genannt hat, nicht nur ein Meister des Wortes, sondern auch ein ganzer Mann ist. Diese Predigt ist ein wahrhaft großer Moment in diesem stillen,

sich vor der breiten Öffentlichkeit verschließenden Leben.

Wieviel mag Pater Klemens gewirkt haben, als Lehrer wie als Priester, wovon die Welt nichts ahnt und niemals etwas erfahren wird! Was für Entwicklungen und Kämpfe des Gedankens und des Herzens mag er durchlebt haben, bis er zu der in sich gefestigten, ruhigen und heiteren Persönlichkeit gereift war, als welche wir ihn ehren; bis er schlichte Gläubigkeit, tiefe wissenschaftliche und künstlerische Bildung und menschliche Duldsamkeit zur Seeleneinheit zu verschmelzen vermocht hat. Schon als Gymnasiast, wenn ich Sonntags Pater Klemens Kickh im dunklen Mantel, den Dreispitz auf dem Haupte, den Ausdruck tiefster geistiger Sammlung in den sinnenden Zügen, im Hofwagen aus dem Schottenhofe durch die Herrengasse zur Burg fahren sah, um in der Hofkapelle seine Predigt zu halten, hatte ich den Wunsch, in das innere Werden dieser Seele zu blicken. Nach der Zentenarfeier des Schottengymnasiums, die vor einigen Jahren stattfand und bei welcher mir gegönnt war, im Namen der Schottenschüler die Festrede zu halten,[1]) besuchte ich Pater Klemens in seiner Klosterzelle, der nämlichen, in welcher ich mich vor Jahrzehnten, nach der Matura, von ihm verabschiedet hatte. Nichts schien sich seither verändert zu haben, an den Wänden die nämlichen Bücherschränke und, wie damals, begrüßte mich das Zwitschern eines Kanarienvogels. Nur das Haupt

---

[1]) Buch der Heimat von Alfred Freiherrn v. Berger. Berlin 1910. Band II. S. 52.

des Greises war etwas tiefer gebeugt. Sonst aber war mir, als sei die Zeit inzwischen stillgestanden. Pater Klemens, der sich vor fünfzehn Jahren von der Lehrtätigkeit zurückgezogen hat, war eben damit beschäftigt, einen armen, blassen Knaben in den Anfangsgründen des Lateinischen zu unterrichten, und sprach dabei so leichtfaßlich und so gütig zu dem schüchternen Bübchen, wie er einst zu mir gesprochen hatte. Was hab' ich seit jenen Tagen nicht alles erlebt, was bin ich nicht alles gewesen! Und während all der Zeit hat sich in dieser stillen Zelle das Leben dieses Lehrers und Priesters geräuschlos, weltverborgen und scheinbar einförmig abgespielt. Und war doch vielleicht gehaltvoller und reicher an wirklicher Frucht als das mannigfaltigste, bunteste und bewegteste Dasein. Möge die heutige Jubelfeier, die zu erleben Pater Klemens herzlich gewünscht hat, einen verklärenden Abendstrahl noch auf eine lange Reihe heiterer Lebenstage werfen.

Tolstois Bekehrung.

(1908.)

(Eine Hypothese.)

Ich vermute, daß die seelische Kraft, welche die Umwandlung des Tolstoi von einst, des Dichters von „Anna Karenina“ und „Krieg und Frieden“, in den Tolstoi von heute, in den urchristlich gesinnten und gestimmten Prediger und Sittenlehrer, bewirkt hat, eine Äußerung des Dichterischen in ihm war, nicht, wie er selbst vorgibt und glaubt, ein Gebot seines Gewissens oder eine Forderung seines religiösen Bedürfnisses.

Das Ideal, das seine Seele suchte, war zunächst ein künstlerisches, nicht ein sittliches und religiöses. Er wollte eine neue Kunst, höchst verschieden von der Kunst, die er selbst sein Leben lang geübt und in der er es zu einer spielenden Meisterschaft gebracht hat, welche ihn schließlich ihrer Gegenstände wie ihrer Technik überdrüssig werden ließ, um so überdrüssiger, als nicht nur durch ihn, sondern durch zahlreiche, namentlich russische und französische Schriftsteller, die alte Kunst so ausgebeutet und erschöpft schien, daß etwas wirklich Neues in ihr nicht mehr zu bieten war. Schon unzählige Male Gedichtetes aber immer wieder zu variieren, ist dem wirklich schöpferischen Geist unmöglich. Das Neue,

Unberührte und Jungfräuliche, das noch nie Gedachte und Gefühlte ist für diesen das unentbehrliche Lebenselement. Kraft und Lust dazu sein, ja das Vermögen zu schaffen, versiegt ihm, wenn es ihm auf die Dauer versagt bleibt und er verurteilt ist, ein abgenutztes und ausgelaugtes Leben weiterzuführen. In dieser Not, glaube ich, hat sich der Dichter Tolstoi vor etwa zwei Jahrzehnten befunden, und als Erlösung aus ihrer Pein zeigte sich ihm, zuerst ahnungsweise, dann immer klarer und deutlicher, das Ideal einer neuen Kunst. Von da an beginnt eine neue Periode seines Schaffens.

Das Bedürfnis nach Neuem und Unverbrauchtem erfaßt viele Künstler auf der Höhe des Könnens, das sie in der ersten, aufsteigenden Periode ihres Lebens erworben haben. Das ist nichts Tolstoi Eigentümliches. Eigenartig ist nur die Befriedigung, die er sich dafür ausgefunden hat. Andere Poeten verfallen auf seltene, raffinierte Stoffe und Gefühle, auf die Mystik, die große Zufluchtsstätte blasierter Geister, auf die Reize des unverstehbar Individuellen, auf irgend eine künstliche und verstiegene Manier der Form usw. Alle diese Auskunftsmittel konnten bei Tolstoi nicht verfangen; dazu hatte er zu viel Verstand, zu viel gesunden Sinn, zu viel bäuerische Ursprünglichkeit und Geradheit, zu viel Klarheit und Aufrichtigkeit. Irgend eine Affektation einer Lüge, mit der sonst Poeten ihren Durst nach einem noch jungfräulichen Schaffensgebiete betrügen, leistete ihm das nicht, wonach er verlangte. Ihm, dem Virtuosen des verwickelten Kulturromanes, dem unvergleichlichen Schilderer des Seelen- und Nervenlebens der

Kulturdamen und -herren, des Lebensekels, der Sexualität in allen Formen und Nuancen ging damals der Zauber des Einfachen, des Volkstümlichen und dabei unergründlich Bedeutungsvollen auf, die Gewalt einer Poesie, die nicht nur, wie die Romane, die er bisher geschrieben hatte, vom gebildeten Salonpublikum und Literaturleuten empfunden und geschätzt wird, sondern die von allen Menschen ohne Ausnahme, welche Gesprochenes zu verstehen vermögen, gefühlt werden kann. Die Beobachtung drängte sich ihm auf, daß die Literatur, als deren Meister er galt, doch nur in den alleroberſten Schichten des russischen Volkes verstanden werden konnte und bekannt war, daß er inmitten vieler Millionen denkender und fühlender, seine Sprache redender und verstehender Menschen lebte, die von seinen Werken und seinem Ruhme nicht die leiseste Ahnung hatten. Wenn er auch seine Romane diesen Millionen hätte mitteilen können, so würden sie auf diese nicht entfernt den Eindruck gemacht haben, wie auf den Leserkreis, für den sie bestimmt waren, ja, vielleicht hätten sie ihm, den unmöglichen Fall, daß sie vom Volke verstanden worden wären, als wirklich vorausgesetzt, statt Ruhm Entrüstung und Verachtung eingetragen.

Aus dieser Erwägung entsprang für Tolstoi die Erkenntnis, daß die Dichtkunst, wie er sie bisher geübt und die ihn, wie man zu sagen pflegt, weltberühmt gemacht hatte, nur eine Kastenkunst war, eine Kunst, die nur von den Angehörigen seiner Kaste verstanden und als gut empfunden werden konnte, und dann der Gedanke der Möglichkeit einer Kunst, die nicht nur auf eine privi-

legierte Kaste, sondern auf alle denk- und gefühlsfähigen Menschen die der Kunst eigentümliche Wirkung auszuüben vermochte. Für diese volkstümliche Kunst für alle, in welcher sein Dichterherz das Neue und Jungfräuliche erkannte, nach dem es schrie, fand er einen Namen, welchen die Übersetzer seiner zwei Bücher über Kunst (Was ist Kunst? 1898; Gegen die moderne Kunst, 1898) mit „Universalkunst" wiedergegeben.

Für die fernere Entwicklung, welche dieser Gedanke in Tolstois Gemüt nahm, war es gewiß von Bedeutung, daß er die ersten Muster und Proben dieser neuen Kunst für alle, welche, so wie die Sonne von allen gesehen wird, die Augen haben, von allen verstanden und gefühlt wird, die einen Kopf und ein Herz haben, in der Bibel vorfand: im Buche Genesis, in den Psalmen, in den Parabeln der Evangelien. Weil alle Menschen von den Geschichten und Gesängen der Bibel ergriffen werden, darum ist sie ihnen Gottes Wort; hierin liegt das ästhetische Kriterium ihrer Geoffenbartheit. So mag es gekommen sein, daß ihm die Vorstellung einer Kunst für alle von Anfang an mit der Vorstellung einer religiösen Kunst verschmolz. In seinen Büchern spricht Tolstoi später zuweilen von einer Kunst für alle, die nicht religiös zu sein braucht; er gedenkt der Sprichwörter des Volkes und der Volksmärchen. Aber gewöhnlich denkt er sich doch nur religiöse und sittliche Gegenstände als den Stoff dieser Kunst.

Von der ungeheuren Schwierigkeit, ein Kunstwerk zu schaffen, das a l l e Menschen ergreifen muß, hat Tolstoi die richtigste Vorstellung. Er weiß

sehr gut, daß einer sehr wohl einen großartigen Roman, wie „Krieg und Frieden“ einer ist, verfassen kann, und doch demütig seine Unfähigkeit bekennen muß, etwas hervorzubringen, das sich den Parabeln des Heilands ebenbürtig an die Seite stellen ließe. Gerade diese, an die Unmöglichkeit grenzende Schwierigkeit war es, die ihn an der neuen Kunst reizte. Nicht nur die Bibel, auch die indische Legende von Sakyamuni war ihm eine Probe dieser Kunst. Er wußte, daß es absurd war, von sich, in dem Geister-, Gemüt- und Charakterzustand, in dem er damals war, als er seiner Kunst und seiner selbst überdrüssig war, dichterische Werke zu fördern, die vom Volke wie Gottes Wort in die Geister und Herzen hineinleuchteten. Um das zu können, müßte man vor allem so sein, wie die Menschen waren, welche jene Parabeln und Legenden schufen. Man müßte, was vielleicht auf das nämliche hinausläuft, auch so sein, wie die Millionen, welchen diese neue Kunst aus der Seele sprechen sollte. Denn daß sie dem, der sie genießt, aus der Seele spreche, das ist, wie Tolstoi schreibt (Gegen die moderne Kunst, S. 109), das Kennzeichen der wahren Kunst. „Es ist ihm (dem Genießenden), als kämen ihm die Gefühle, die ihm übermittelt werden, nicht von einer anderen Person, sondern von ihm selber, und alles, was der Künstler ausdrückt, hat er schon längst die Absicht gehabt, ausdrücken zu wollen. Das wahre Kunstwerk hat die Wirkung, den Unterschied zwischen dem Mann, an den er sich wendet, und zwischen dem Künstler zu unterdrücken.“ Ist es zu verwundern, daß demgemäß Tolstoi, nachdem der Gedanke einer neuen

Kunst für alle, für das zahllose dunkle Volk, in ihm erwacht war, für seine erste Pflicht hielt, so zu werden, wie einer aus diesem Volke, sein herrschaftliches und gebildetes Selbstgefühl herabzustimmen zum volkstümlich russischen Bauernbewußtsein? Um dies zu erreichen, mußte er äußerlich die Bauerntracht anlegen, seine Sprache und sein Benehmen der bäuerischen annähern und seinen bildungsstolzen und skeptischen Geist zwingen, den religiösen Glauben und die sittliche Überzeugung des Volkes anzunehmen. Kurz, jene Umgestaltung seines äußeren und inneren Menschen an sich zu vollziehen, durch welche Tolstoi seither so viel von sich reden gemacht hat. So durfte er hoffen, sich zu einem Dichter zu bilden, der fähig war, den dunkeln Millionen aus der Seele zu sprechen. Verbrüdern mußte er sich diesen Millionen, um Worte zu finden für die Auffassung und das Gefühl des Lebens, das sie schweigend in ihrer Brust tragen, so wie das von Gott selbst geschriebene Buch sie in der Vorzeit gefunden hat.

Über den ganzen Menschen, seinen Glauben, sein Gewissen, Fühlen, Denken, Wollen und Handeln, mußte diese Selbstreform sich ausdehnen, durch welche Tolstoi den Weg zur neuen Kunst suchte. Ja, sie mußte so weit gehen, daß ihm, um ganz so zu fühlen wie das Volk, die Kunst zu einer Sache wurde, die viel weniger wichtig ist als andere Dinge, die Kunst, um derentwillen Tolstoi dieser ganzen Metamorphose sich unterwarf. In den verschiedenen Bekenntnissen Tolstois über seine große Wandlung und Umkehr stellt er sie immer als eine sittliche und religiöse Wiedergeburt dar,

ohne der Kunst mit einem Worte zu gedenken. Das hindert aber nicht, daß der springende Punkt, von dem diese Metamorphose ausging, ein artistischer Trieb war, die Begierde des Dichters nach etwas Neuem, nach etwas zugleich Schwierigerem und Einfacherem als das, was er schon konnte, eine Sehnsucht, den Stil Gottes zu schreiben. Später, als er die religiöse, ethische und — Kleidungsreform theoretisch und praktisch einigermaßen durchgeführt hatte, stellte sich ihm der Vorgang so dar, daß er nun auch aus dem neu errungenen Glauben schließlich die Folgerungen zog, welche die Kunst betrafen. Da erklärte er denn die Kunst, die ihn berühmt gemacht hatte, für schlechte Kunst, und entwarf den Begriff einer im Sinn und Lichte seines Glaubens guten Kunst; während er im Gegenteil diesen Glauben nur in sich aufgebaut hatte, weil ihn die alte Kunst, die er beherrschte, langweilte und ihn nach einer neuen gelüstete.

Erleichtert wurde ihm diese Prozedur dadurch, daß die westeuropäische Kultur und Bildung für ihn, wie für viele vornehme und gebildete Russen, doch nur eine Art Schminke und Verkleidung war, hinter welcher als wahres Wesen der russische Bauer steckte. Die artistische Maskerade ins Russisch-Bäuerische war also im Grunde das Abstreifen einer fremdartig städtischen Tracht, das Abwaschen einer Schminke.

Erschwert wurde diese Wandlung dadurch, daß sie in ein zu spätes Lebensalter Tolstois fiel.

Deshalb kam es nicht zu einer ergiebigen dichterischen Produktion im Sinn und Stile der neuen Kunst, wenn wir von etlichen kleinen Geschichten

für das Volk absehen; einige theoretisierende Bücher sind die schriftstellerischen Früchte dieser Wandlung. Die „Kreutzer-Sonate" und der große Roman „Auferstehung" sind, künstlerisch betrachtet, Rückfälle in Tolstois alte Manier, deren er satt war, als ihn der Hunger nach einer neuen, höheren Kunstweise überkam.

Eine Lebensäußerung und Tat des Dichters Tolstoi war also die gründliche innere Wandlung, welcher er sein Denken, Glauben und Fühlen unterzog, nicht, wie man oft gesagt hat, eine Verleugnung und Vergewaltigung des Poeten Tolstoi durch den in ihm erwachenden Moralisten und Christen. Dies zeigt recht deutlich eine nähere Betrachtung der Lehre, welche er sein Christentum nennt. Ihre wesentlichen Dogmen und Gebote entsprechen sämtlich den natürlichen Instinkten des poetischen Temperaments. Der große, geniale Dichter, dem es die Natur gegeben hat, allen Menschen aus der Seele zu sprechen und zu sagen, wie ihnen ums Herz ist, steht von Natur aus in einem Verhältnisse der Verbrüderung mit allen Menschen und Geschöpfen. Daß er in diesem Verhältnisse steht, das ist eben sein Genie. Nicht der Christ, der Dichter Tolstoi spricht, wenn er allgemeine Brüderlichkeit predigt. Er entschließt sich, nun auch als Mensch zu bekennen, was er als Dichter immer gefühlt hat, und opfert den Aristokraten dem Dichter. Die Liebe zur freien Natur, zu den Einfachen und Geringen, die Abneigung gegen die großen Städte und gegen alle elegante Salonkultur, der Widerwille, Menschenschuld den sittlichen Gewalten, durch die

Gott richtet und rettet, zu entziehen, um die natürliche Entwicklung solcher Dinge durch menschliche Justiz und Strafe zu stören, all diese Antipathien, welche Tolstoi theoretisch formuliert hat, teilt er mit den meisten großen Dichtern, sie sind die dem Dichter natürliche Weltanschauung; er hat dies nur durch die biblischen Schlagworte, mit denen er diese Lehre vorträgt und ausschmückt, unkenntlich gemacht.

Graf Leo Tolstoi.

(Zu seinem achtzigsten Geburtstage.)

(1908.)

Das nichtrussische Europa sieht in Tolstoi vor allem den Dichter, den unvergleichlichen Kenner und Schilderer russischer Menschen und russischer Natur, den feinen, das Geheimste durchleuchtenden Psychologen, den Schriftsteller, dessen beispiellose Darstellungskunst durch den Anschein schmuckloser Einfachheit nur desto wunderbarer wird. In der Tat, wenn Tolstoi nichts wäre als Dichter, wenn er nicht, auf der Höhe des Lebens und des Ruhmes stehend, nach dem Mantel des Propheten gegriffen und seine schöpferische Dichterkraft fortan in den Dienst der Idee, die ihn begeisterte, gestellt hätte, so würde ein Buch erforderlich sein, um den Umfang und den Inhalt seines poetischen Lebenswerkes auszumessen und zu ergründen. Ich glaube nicht, daß in der ganzen Weltliteratur viele Dichter zu finden sein werden, die eine so ungeheure Masse mannigfaltigster menschlicher Charaktere lebendig gemacht haben. Noch wirkt der überwältigende Eindruck in mir nach, mit dem ich vor vielen Jahren Tolstois Roman „Krieg und Frieden" zum ersten Male las. Das ist nicht, wie ein gewöhnlicher Roman, die mehr oder minder spannende, sich vor

dem Hintergrunde geschichtlicher Ereignisse abspielende Geschichte einiger Hauptpersonen; die ganze ungeheure russische Menschheit erscheint, wie ein Riesengemälde des Jüngsten Gerichtes, als Vision vor der Phantasie des Lesers, kaum überschaubar; und doch, wenn das Auge in die Einzelheiten dringt, löst sich das massenhafte, verwirrende Durcheinander und gliedert sich in Legionen individueller Köpfe und Gestalten, alle das Charakteristische ihrer Seelen in sprechender Gebärde und treffendem Ausdrucke verratend. Für gewöhnliche Dichter ist ihr Volk und sein Leben eine dunkle, monotone Masse, aus der ihnen nur gewisse Details plastisch heraustreten; für Tolstois Dichterauge aber sondert sich diese Masse wie ein Nebelfleck, der, durch ein modernes Riesenteleskop gesehen, in ungezählte Weltkörper zerfällt, in die Myriaden von Einzelseelen und Einzelleben, aus denen sie sich in Wahrheit zusammensetzt, und seiner Schöpferkraft ist es gegeben, all diese individuellen Existenzen, Kaiser, Feldherren, Priester, Kinder, Mädchen, Frauen, Räuber, Bauern, Staatsmänner, Juden, Kaufleute, Aristokraten, durch die Zauberkraft des Wortes ins Buch zu bannen. Es ist, als ob sich die gesamte Persönlichkeit Tolstois in das Volk verwandelte, dem er zugehört, als lebte er alle Gefühle, Instinkte, Schmerzen, Hoffnungen und Entzückungen mit, die sich in der Masse, die Rußland heißt, ballen und kreuzen. Eine Phantasie von solcher Spannweite und Sehschärfe, der es gelingt, das Leben eines ganzen Volkes als Bild zu umrahmen, verhält sich zu dem gleichnamigen seelischen Vermögen, wie man es bei den zahmen

Literaten Europas antrifft, wie die Urfruchtbarkeit schwarzer russischer Steppenerde zu unserem nur durch künstliche Dungmittel zu leidlicher Ertragsfähigkeit emporkultivierten Acker. Als Tolstoi „Krieg und Frieden" schrieb, da besaß er das, was die moderne Soziologie als Ideal anstrebt: das innere Leben eines großartigen gesellschaftlichen Körpers wissenschaftlich zu begreifen, als unmittelbare Intuition. Dies ist es, was der kleinsten Geschichte, die Tolstoi erzählt, ja jedem wenn auch noch so falschen oder übertriebenen Gedanken, mit dem er später die Welt verblüfft hat, die mächtige Resonanz gibt.

Alles, was er denkt, fühlt und schreibt, ist geschöpft aus Anschauung des russischen Volkes, aus Empfindung seines Wesens. Dies erklärt seine Größe, aber auch seine Schwäche. Jedem, der in den späteren philosophischen und ethischen Schriften Tolstois auf jedem Blatt Anlaß zu leidenschaftlichem Widerspruche findet, ist anzuraten, dies niemals zu vergessen. Er wird es sich so ersparen, sich in unfruchtbare Polemik einzulassen. Mit echt russischen Büchern ist's ähnlich wie mit den russischen Eisenbahnen. Unsere Köpfe haben eine andere Spurweite, und daher gehen Gedanken und Gefühle, welche Russen wie Selbstverständlichkeiten denken und empfinden, nicht in unsere Gehirne über...

Es ist begreiflich, daß, als Tolstoi Prophet und Sittenprediger wurde, auch seine nächsten Freunde und Bewunderer diesen Schritt wie ein Unglück für die russische Literatur und Bildung beurteilten.

„Lieber und teurer Leo Nikolajewitsch," schrieb Ende Juni 1883 Iwan Turgenjew aus Bougival an Tolstoi, „ich habe Ihnen lange nicht geschrieben; denn ich lag und liege, kurzweg gesagt, auf dem Sterbebette. Genesen kann ich nicht, und es ist gar nicht daran zu denken. Ich schreibe Ihnen aber in der Absicht, um Ihnen zu sagen, wie sehr ich mich freue, Ihr Zeitgenosse zu sein, und um Ihnen meine letzte und aufrichtige Bitte vorzutragen. Mein Freund, kehren Sie zu der literarischen Tätigkeit zurück! Es stammt ja dieses Ihr Talent dorther, woher alles andere kommt. Ach, wie glücklich wäre ich, könnte ich glauben, daß meine Bitte bei Ihnen Erfolg hat!... Mein Freund, großer Schriftsteller des russischen Landes — geben Sie acht auf meine Bitte! Benachrichtigen Sie mich, wenn Sie dieses Blättchen erhalten, und erlauben Sie mir noch einmal, Sie, Ihre Frau, alle die Ihrigen fest, fest zu umarmen... Ich kann nicht mehr... Ich bin müde!"

Graf Tolstoi hat dieser ergreifenden Mahnung nicht gehorcht. Er setzte sich von der Mitte seines Lebens an die religiöse und sittliche Erneuerung seines Volkes zum Ziel und schreibt nur noch, um dies sein Lebenswerk zu fördern.

Es fehlt nicht an Beurteilern, welche geneigt sind, die letzte große Wandlung Tolstois als eine Art senilen Symptoms zu deuten. Anderen wird dadurch, daß Tolstoi sich mit dem Dichterlorbeer nicht begnügte, sondern daß er sich zum Erzieher und Lehrer seines Volkes, zum Kämpfer für Freiheit und Recht der geknechteten Russen gegen ihre geistlichen und weltlichen Zwingherren erhob, sein

Bild erst zu voller Menschengröße geadelt. Solchen Enthusiasten ist Vorsicht zu empfehlen. Sie lassen sich durch ihren heftigen Widerwillen gegen die russischen Gewalthaber (nebenbei wohl auch ein wenig durch ihre Unkenntnis russischer Dinge) verleiten, in dem Bekämpfer staatlicher und kirchlicher Tyrannen in Rußland etwas wie einen Verfechter europäischer Ideale zu erblicken. So kam es, daß Tolstoi, obwohl die deutsche Publizistik seine „Paradoxen" verspottete, in unserer Öffentlichkeit von der Gloriole eines Freiheitsmannes und Kulturherolds umgeben war. Für jeden, der Tolstois spätere Schriften auch nur halbwegs kennt, bedarf der Unsinn solcher Auffassung keines Beweises. Welchen Wert Tolstois Lehre für die russische Welt hat, weiß ich nicht. Daß ihr Kern auf eine absolute Verneinung aller europäischen Ideale hinausläuft, auf Verwerfung alles dessen, was für uns Kultur und Bildung heißt, ist ohneweiters klar. Vielleicht wird dieser ihr antieuropäischer Charakter deshalb nicht bemerkt, weil Tolstois Lehre in ihrer eigentümlichen Mengung anarchistischer und asketischer Elemente sowohl Sätze enthält, die den Bekämpfern, wie andere, die den konservativen Verteidigern der geltenden Gesellschaftsordnung aus der Seele gesprochen sind. Ein Zentrumsmann wie ein Sozialist, beide wären in der Lage, Tolstoi als Bundesgenossen zu grüßen.

In jüngster Zeit hat die feindselige Kritik, die Tolstoi an Shakespeare übte, einen Mißton in den ihm gewidmeten Kultus gebracht. Jeder Leser seiner Bücher über Kunst weiß, daß Tolstoi in dieser Weise nicht nur über Shakespeare, sondern über

alle großen Geister urteilt, die uns als Erleuchter und Beglücker unseres Daseins gelten, über Goethe, Beethoven und fast alle anderen. Ja, auch über sich selbst. In seinem Buch „Gegen die moderne Kunst" spricht er mit dürrsten Worten aus, „daß er unter die Kategorien der schlechten Kunst alle seine eigenen künstlerischen Werke rechne, mit Ausnahme der Erzählung „Gott sieht die Wahrheit" und der Geschichte „Im Kaukasus".

Wie soll man eine Metamorphose, die dahin führt, daß ein dichterisches Genie höchsten Ranges im Alter die reifsten Schöpfungen seiner besten Jahre erbarmungslos verurteilt, psychologisch charakterisieren? Vielleicht ist es ein Irrtum, von einer Metamorphose zu sprechen. Vielleicht liegt nur eine folgerichtige Entwicklung vor. Man lasse sich doch nicht dadurch täuschen, daß russische Geisteswerke den europäischen zum Verwechseln ähnlich sehen, ja daß sie sie sogar in manchen Qualitäten übertreffen. Wer ein Goethesches und ein Tolstoisches Buch hintereinander liest, der wird den tiefen Unterschied deutlich fühlen. Ein großes, ruhiges Menschenauge blickt uns sonnenhaft aus allem an, was Goethe geschrieben hat, etwas Asiatisch-Barbarisches späht aus Tolstois Büchern, auch dann, wenn er uns entzückt, auch dann, wenn er Menschenliebe predigt. Den fremdartigen Rassegeruch werden wir niemals ganz los... Auch er uns gegenüber, Europa gegenüber nicht. Er beobachtet das europäische Kultur- und Geistesleben, wie man einer Tanzenden zusieht, ohne die Musik zu hören. Er durchschaut die Schwächen und Lächerlichkeiten der Kultur, namentlich wenn sie russi-

schem Barbarentum zum Firniß dient, er kann es, weil er sie als Fremder rein objektiv betrachtet, aber die innerlichen Melodien, von denen ihr Rhythmus beherrscht wird, von denen sie ihren eigentlichen Sinn empfängt, für die ist sein Ohr taub. Er sieht Europa mit den Augen eines russischen Bauern, mißt und schätzt es nach dem Maß eines solchen. Bis zum Moment seiner Bekehrung war das latent in ihm, es brach aus, nachdem er ganz er selbst geworden war.

Doch wer vermöchte ein so großes, ja einziges Leben in flüchtigen Betrachtungen auszuschöpfen? Tolstoi hat ein Recht darauf, als ein representative man beurteilt zu werden, und den Sinn seines Lebens, seiner Entwicklung und seines Schaffens wird man erst dann verstehen, wenn das russische Volk die Krankheiten und Zuckungen, an denen es jetzt leidet, überwunden und einen ihm eigenen, dauerhaften Kulturzustand errungen oder — nicht errungen haben wird.

Zu Tolstoi's Weltflucht.

(1910.)

Man sollte den wunderlichen alten Weisen doch endlich in Ruhe lassen, nachdem er durch seine Flucht von Jaßnaja-Poljana und durch seinen Abschiedsbrief unzweideutig den Wunsch kundgegeben hat, in Ruhe gelassen zu werden. Man sollte ihn die Spanne Zeit, die noch vor ihm liegt, leben lassen, wo und wie es ihm paßt, nach seinen Instinkten und inneren Geboten, die doch nur er selbst ganz verstehen kann, sollte ihn sterben lassen, wo es ihm beliebt, bei den Duchoborzen in Kanada, in einem russischen Mönchskloster oder in einem Stationsgebäude oder auch irgendwo im Walde, wo sich der alte, kranke Hirsch im Dickicht verkriecht, um ungestört zu verenden, oder in einem Graben an der Landstraße, wo der Bettler hinsinkt, um zu sterben, wenn seine Füße nicht mehr die Kraft haben, ihn weiterzutragen. Nicht ihn suchen sollte man, nicht nach ihm fragen, ja, wenn's möglich wäre, nicht von ihm reden und nicht an ihn denken. Ein großer Geist und ein tiefer Mensch, der in lebenslanger schöpferischer Arbeit der Welt unermeßlich viel gegeben hat, hat feierlich gesagt: „Die kurze Zeit, die mir noch bleibt, will ich allein sein, völlig allein, so allein wie nur irgend denk-

bar" — und statt daß diese Bitte mit Ehrfurcht erfüllt wird, ist der weltflüchtige Tolstoi Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und Neugier der ganzen Welt. Er wird verfolgt und ausgeforscht wie ein flüchtiger Verbrecher. Der telegraphische Apparat in dem Stationshause, wo er liegt, sendet Tag und Nacht sein schwatzhaftes Klappern in alle Richtungen der Windrose, Zeichner mit Notizbuch und Kodak steigen in der Station aus, an der sonst die Eilzüge gleichgültig vorbeibrausen; wie lang wird's dauern, und sämtliche illustrierte Zeitschriften Europas werden Momentaufnahmen bringen: „Tolstoi auf seiner Weltflucht"... Vor Jahren sah ich einmal in glühender Mittagszeit auf einem Holzschlag im Hochgebirge einen Rehbock, der von einer ganzen Wolke von Insekten umsummt und gepeinigt war. Mit den Läuften schlug er um sich und schüttelte die Lauscher am gehörnten Haupt. Vergebens! Da plötzlich, mit jähem Ausriß, stob er mit rasender Geschwindigkeit quer über den Schlag, dann ein paar Sprünge nach rechts, ein paar Sprünge nach links, und weg war er. Einige Momente verharrte die Insektenwolke, aus welcher der Bock sich gerettet hatte, in ratlosem Gesumme, dann schwärmte sie auseinander. Etliche hundert Schritte höher oben aber, am Schlagrand, traf ich nach zehn Minuten den Bock wieder. Er schlug nicht mehr mit den Läuften um sich, schüttelte nicht mehr die Lauscher am gehörnten Haupt; zitternd, den Äser gesenkt und geöffnet, stand er da; um ihn aber, vom Baß der Brummfliege bis zum Diskant der Stechmücke, surrte und schwirrte es in allen Tonarten von Insektenzudringlichkeit... An dieses

kleine Jagderlebnis zwang mich der arme Tolstoi zu denken.

Ja, wer weltberühmt ist, der gehört nicht mehr sich selbst, er hat das Recht auf Alleinsein, auf Unbelauschtheit für immer verwirkt. Sogar wenn er physisch allein ist, wird er bald schaudernd merken, daß die Öffentlichkeit, die bunte Menge, vor der er sich zurückziehen möchte, ihn auch in seine Einsamkeit verfolgt, weil sie unbemerkt in sein Inneres eingesickert ist und ihn mit tausend Augen und tausend Ohren beobachtet und belauscht; er wird empfinden, daß er die keusche, grundehrliche Unschuld des Denkens und Fühlens, wie er sie hatte, als noch kein Mensch wußte, daß er auf der Welt sei, nicht mehr recht in sich wiederfinden kann. Was er denkt und sagt, schreibt, spricht und dichtet, das kommt ihm nicht mehr ganz rein aus dem Urquell seines Selbst, sondern es ist, als würde es ihm zum Teil von den tausend Augen und Ohren, die er erwartend und fordernd auf sich gerichtet fühlt, suggeriert. Der Ruhm besitzt die unheimliche Kraft, eine Art Doppelgänger des berühmten Menschen zu erzeugen, der diesem zum Verwechseln ähnlich ist, der die nämlichen Werke geschaffen hat, auch ungefähr die nämlichen Sachen sagt, der aber doch nicht ganz er selbst ist, sondern eine Ausgeburt der anderen, ein Hohlspiegelgespenst des öffentlichen Lebens; wer berühmt ist, spürt mehr oder minder den Druck und Zwang, in Wort und Tat diesem Bilde von sich zu entsprechen, das in den andern lebt. So verwandelt das Publikum jeden, der vor ihm agiert, in einen Schauspieler und nötigt ihm eine Rolle auf, aus der er nicht

fallen darf. Wehe dem Schriftsteller, der ein anderes Buch zu schreiben wagt, als man von ihm erwartet. Was für seltsame Tragödien und Komödien entspringen aus dem Konflikte zwischen „Dem, was einer ist“ (schopenhauerisch gesprochen) und „Dem, was einer vorstellt“. Die gewöhnlichen Dutzendberühmtheiten werden mit diesem Konflikt schnell fertig. Unbedenklich identifizieren sie sich mit der Figur, als welche das Publikum sie haben will, und schreiben und sagen diesem etliche Jahrzehnte lang vor, was das Publikum von ihnen lesen und hören will.

Auch Tolstoi, dieser unergründliche Urmensch, der als Dichter und Philosoph ganze Welten aus seinen Tiefen ans Licht gehoben hat, ist zu so einer stehenden Maske auf dem Puppentheater der europäischen Öffentlichkeit geworden: „Der Weise, der Prophet von Jaßnaja-Poljana“. Wie mag er sich gegen den Doppelgänger, der sich an seine Stelle drängen wollte, ingrimmig gewehrt haben, gegen die Rolle des Weisen, des Propheten, des Erlösers des leidenden Rußland, er, der sich in all seiner Genialität und Weltberühmtheit als ein einfacher Mensch fühlen wollte, wie die Millionen, welche neben ihm auf russischer Erde leben und leiden. Half ihm alles nichts. Er mußte in die Rolle hinein; hat auch gewiß, leicht suggerierbar, wie es in der Slawennatur liegt, manches gesagt und geschrieben, was aus dieser Rolle kam, nicht aus ihm selbst, und verwickelte sich so bei aller Grundehrlichkeit in allerlei äußere und innere Pose. Nicht zu ihm selbst, dem Wahren, Stillen, Großen, kamen die Tausende nach Jaßnaja-Poljana, die Bitt-

26*

steller, die Hilfesuchenden in äußerer und innerer Not, die Bildungssnobs, die Kodakjäger, die Kinematographenagenten, sondern zu seinem Doppelgänger, dem großen Fetisch der Kulturkannibalen; der trat mit ihm heraus, wenn er aus seinem Hause kam, der verfälschte ihm das Wort im Munde, wenn er mit einem Besucher sprach. Ist's ein Wunder, daß er diesen Doppelgänger los werden wollte, um wenigstens als er selbst sterben zu dürfen? Ehe es Tag wurde, stieg er eines Nachts von seinem Bett auf, leise, um den „anderen" nicht zu wecken, und machte sich heimlich davon, wie jener Rehbock durch sein jähes Sprungmanöver dem Insektenschwarme zu entrinnen hoffte. Es war beinahe eine Flucht vor sich selbst, eine Flucht des Greises in jene Zeit der Unberühmtheit und also der lauteren Wahrheit, wie er sie vor langen Jahren als junger Mann gekannt hatte. Aber kaum war es Tag, so wachte auch der andere auf, der Tolstoi der europäischen commedia dell' arte, und setzte wie ein Windhund auf frischer Fährte dem Entflohenen nach, dem echten, dem urrussischen Tolstoi, der im ärmsten Bauer, in jedem Tiere sein Brudergeschöpf empfindet. Und ehe vierundzwanzig Stunden vergangen waren, hatte er ihn richtig ausgewittert und eingeholt und lag mit dem Fiebernden wieder in einem Bett in dem Stationshause, von dem und nach dem die Depeschen fliegen und auf welches aller Augen und Photographierapparate Europas zielen, welchen letzteren es vielleicht doch noch gelingen wird, sein Sterben abzuknipsen, wenn es nicht gar noch einem Kühneren glückt, die letzten Worte seiner brechenden

Stimme phonographisch aufzunehmen. Großer, armer Dichter des russischen Volkes! Es war ihm nicht vergönnt, ganz so, wie er es ersehnte, in Wahrheit zu leben, sein Ideal in seiner Person und in seinem Leben buchstäblich und ohne Abstrich zu verkörpern. Aber es scheint, daß ihm auch die traurige Wohltat versagt bleiben soll, wenigstens „in Wahrheit" zu sterben.

Die Kunst der deutschen Rede.

(1911.)

Die Deutschen, namentlich die österreichischen, so will mir scheinen, sprechen im Durchschnitt ihre Sprache bei weitem nicht so gut als gebildete (oft auch minder gebildete) Franzosen, Italiener, Engländer oder Russen die ihrige; sowohl was die Aussprache und die dem Sprachgeist gemäßen charakteristischen Tonfälle der Sätze angeht, als in Bezug auf den Reichtum des Wortschatzes, der für jeden einzelnen Fall die Auswahl des prägnantesten Ausdruckes ermöglicht, und auf Natürlichkeit, Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und Anmut der Satzbildung und der Satzgefüge. Der Unterhaltung gebildeter Pariser zuzuhören, ist ein hohes, künstlerisches Vergnügen, ein Vergnügen rein sprachlicher Art, ohne Rücksicht auf den Gegenstand der Unterhaltung. Dieser Vorrang anderer Nationen vor der deutschen in der bis zur Virtuosität vollkommenen Beherrschung des wunderbaren Instruments ihrer Sprache ist nicht auf jene Nationen beschränkt, von denen uns jeder einzelne, sowie ein geborener Schauspieler, auch ein geborener Redner zu sein scheint. Die faszinierende Wirkung mancher magyarischer Politiker auf ihr Publikum beruht zum Teil darauf, daß

ihre großen Reden nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch als prachtvolle sprachliche Emanationen des heimatlichen Sprach- und Volksgeistes die innersten Saiten der ungarischen Psyche zum Mitvibrieren bringen. Auch der Kulturgrad eines Volkes hat hiemit so gut wie nichts zu tun. Sogar Nationen, denen die Deutschen in der Kultur weit voran sind, übertreffen sie hierin. Kurz nach dem russisch-türkischen Kriege hörte ich an der Wirtstafel in Cettinje den Gesprächen zu, welche die berühmtesten montenegrinischen Helden — Plamenatz war mein Tischnachbar — während der Mahlzeit untereinander führten. Alle nahmen an der Unterhaltung teil, oft, wenn ein besonders angesehener Mann sprach, schwiegen und lauschten die übrigen. Neben den Tellern blinkten wie Messer und Gabel Handschar und Revolver. An dieser Tafelrunde habe ich Reden gehört voll Wohllaut, voll mannigfaltiger Modulierung, bald schwungvoll, bald wehmütig, dann wieder voll Humor und treffenden Witzes, oder scharfsinnig, sarkastisch und energisch... Ob ich denn Montenegrinisch verstehe? Nein, ich verstand kein Wort, aber, wie beim Anhören von Musik, empfand ich doch alles mit, wovon die Rede war. Und vielleicht, weil ich ihre Sprache nicht verstand, genoß ich rein ihren Wohllaut, ihren Reichtum und ihre Kraft. Und ich gewahrte, daß sie sie alle mit Meisterschaft und mit Liebe beherrschten. Jedes Wort, treffsicher wie ihre Gewehre, die in den Ecken lehnten, schien haargenau den Sinn oder die Nuance des Sinnes zu treffen, auf die der Redner abzielte. Mich überlief die Empfindung, daß diese Männer, deren manche

gewiß des Lesens und Schreibens nicht allzu kundig waren, ihre Sprache als etwas Großes und Heiliges ehrten, als das Herz ihres Volkstums, und dieses Heilige schwebte und tönte über dieser Tafel, auf die durch die Fenster des Saales die Steinhäupter der heimatlichen schwarzen Berge herabblickten...

Wo kann man Ähnliches in deutschen Landen erleben? Wo kann man einer Unterhaltung am Wirtshaustisch oder einer öffentlichen Versammlung beiwohnen, von der man den Eindruck mit sich nach Hause trüge: Jetzt habe ich einmal die deutsche Sprache in ihrer vollen, spröden Herrlichkeit gehört, mit ihrer Rauheit, ihrer Gemütszartheit, ihrer Sinnenkraft, ihrer nur den feinsten deutschen Ohren empfindbaren Melodie, kurz mit all den Attributen, die wir in dem unergründlichen Worte „Deutsch" in eines fühlen? Wo begegnet einem so etwas? In Berlin etwa? Oder in Dresden? Oder in München? Oder gar in Wien? Im Parlament vielleicht? Oder im Gemeinderat? Der Wahrheit, auch der bittern, die Ehre. Nirgends. In jeder deutschen Landschaft, in jeder großen deutschen Stadt mag man hin und wieder einen Mann hören, dessen Rede uns ahnen läßt, wie Deutsch, richtig und fließend in deutschem Sinne gesprochen, eigentlich klingt und wirkt, aber die echte Schönheit der deutschen Sprache darf man nicht im Leben, nicht im Volke, überhaupt nicht dort, wo sie gesprochen wird, suchen, sondern in der stillen Tiefe der besten deutschen Bücher, wo sie schweigend von ihren eigenen schlafenden Wundern träumt, die nur ganz selten ein Begnadeter in die Region des Tönens emporzuheben vermag.

Im Ernst: Gibt es einen Deutschen oder hat es je einen gegeben, der Deutsch so spricht wie Goethe, Uhland, Schopenhauer, David Strauß, Heine oder Nietzsche oder Ludwig Speidel Deutsch geschrieben haben? Mit dieser Frage kehre ich zum Anfange dieser Betrachtungen zurück, zu dem Wunsche, daß die Deutschen ihre Sprache so sprechen lernen mögen, wie andere, auf gleicher oder geringerer Kulturhöhe stehende Nationen die ihrige beherrschen. Und dies tut doppelt not in Österreich, wo sich die deutsche Sprache in ihrer Macht und Herrschaft sowohl als in ihrer Gesundheit und Reinheit gegen vielfache Einflüsse slawischer Sprachen, die an ihr abfärben und sie zurückzudrängen trachten, im Kampfe zu behaupten hat. Bei uns ist die Pflege des gesprochenen Deutsch geradezu nationale Pflicht, vorläufig ganz davon abgesehen, daß unser gesamtes öffentliches und geistiges Leben immer mehr mündlich wird und daher die Kunst deutscher Rede von jedem fordert, der an diesem Leben irgendwie teilnimmt.

Die Kunst deutscher Rede! Da ist mir von ungefähr der Name aus der Feder geflossen, auf welchen ich den neuen Lehrgegenstand, für den der Rector magnificus der Wiener Universität Hofrat Bernatzik eine Kanzel wünscht, taufen möchte. Nicht Rhetorik! An Wort und Begriff „Rhetorik" oder „Rhetor" haftet, gleich Kontagien, allerlei, wogegen ich unsere Jugend lieber immunisieren als sie ihr einimpfen möchte. Rhetor, griechischer Rhetor! Unwillkürlich steigt vor mir das Bild eines schönen Mannes in altgriechischer Tracht auf, dem die Rede, von edler Gebärde bewußt begleitet und bekräftigt,

melodisch und ausdrucksvoll vom wohlgebildeten Munde fließt, der für jede Sache, so gut wie für ihr Widerspiel, nicht nur das Wort zu führen, sondern sogar Leidenschaft und Begeisterung gar täuschend zu spielen weiß; und bewundernd sind auf diesen Caruso des Wortes, der mit seiner Virtuosität auf Gastreisen gegangen, die Augen junger Römer geheftet, um ihm das Aroma feinster attischer Kulturblüte abzulernen. Der Begriff „Rhetorik" bezeichnet uns, gleichviel, ob mit Recht oder Unrecht, eine von Sache, Überzeugung und leidenschaftlichem Willen, ihrem natürlichen Ursprung, losgetrennte Virtuosität der Rede an sich, die, wie ein heimatloser Landsknecht, jedem dient, der ihrer bedarf, sie lehrt das Falsifikat echter, natürlicher Beredsamkeit hervorbringen, nicht diese selbst. Hat sie es doch mehr aufs Überreden abgesehen als aufs Überzeugen, hierin der antiken Logik verwandt, die auch mehr darauf ausging, den Widersacher persönlich zu überwinden und ihn im Netzwerk seiner eigenen Dialektik zu fangen, als auf Wahrheit. Wie die Alleinherrschaft der alten syllogistischen Logik durch das Aufblühen der Erfahrungswissenschaften für immer gebrochen ist, so wüßten wir auch mit der alten, gleichem Geist entsprungenen Rhetorik heute nichts anzufangen. Unser öffentliches Leben hat eine analoge Umwandlung erfahren wie unser wissenschaftlicher Betrieb, der die letzten Reste der Scholastik abzustreifen und gänzlich empirisch zu werden sucht. Politische und soziale Kämpfe werden nicht mehr in Form glänzender Wortgefechte geschlagen, da steht Sache gegen Sache, Macht gegen Macht, und als Waffe in diesen Kämpfen können

wir nur eine eigene, selbstgeschaffene, durch und durch moderne Beredsamkeit brauchen. Zu dieser aber verhilft uns keine irgendwie nach der alten Schablone der Rhetorik zugeschnittene, allenfalls modisch aufgestutzte Sammlung von Rezepten, um auf eine Versammlung rednerisch zu wirken, sondern nur eine Fortbildung der heute noch auf ziemlich tiefer Stufe stehenden Kunst, unsere Sprache zu sprechen, in deren vollendeter, jedem Anlaß und jedem Hörerkreis und jedem Zweck angepaßten Meisterschaft echte, bodenwüchsige, deutsche Beredsamkeit ganz allein besteht. Rhetorik ist höherer Sprachunterricht. Und der Weg, um dieser Meisterschaft möglichst viele Begabte teilhaftig zu machen und den Durchschnitt wenigstens über den Sprechdilettantismus emporzuheben, der uns heute so oft mit Beschämung erfüllt, wenn wir so manchen Lehrvortrag, so manches Plaidoyer, so manche Leichenrede anhören müssen? Ist die Errichtung einer akademischen Lehrkanzel für die deutsche Redekunst das richtige Mittel? Wenn, wie manche noch immer glauben, die Quellen unseres gesamten geistigen Lebens wirklich fast ausschließlich den Universitäten entströmen, dann könnte man diesem Mittel Vertrauen zollen. Ich aber meine, wenn man die Kunst, Deutsch zu sprechen, zugleich steigern, vertiefen und erweitern will, dann darf man damit nicht ganz oben anfangen, sondern unten, und zwar möglichst tief unten. Wie an dem jungen Menschen, der die Universität bezieht, schon die Grundzüge seiner Physiognomie so verhärtet sind, daß zunehmendes Alter sie nicht mehr wesentlich umzuformen vermag, so ist auf dieser Altersstufe auch seine Art zu

sprechen schon so starr geworden, daß sie sich nicht mehr gründlich umbilden läßt. Wer macht diese Erfahrung häufiger als ein Theaterdirektor? Die Jugend fängt mit der Aneignung ihres Schlechtdeutschsprechens schon sehr früh an, beinahe schon an der Mutterbrust, jedenfalls schon in der Kinderstube. Mit den Versuchen, sie gut Deutsch sprechen zu lehren, müßte man also ebenso früh den Anfang machen. Wenigstens in der Volksschule und in den ersten Klassen der Mittelschulen. Nach meiner eigenen Erfahrung wurde früher im Gymnasium weit mehr Gewicht darauf gelegt, die Schüler zu lehren, gut Deutsch zu schreiben, als gut Deutsch zu sprechen. Unser trefflicher „Deutschprofessor" bei den Schotten, Pater Hugo Mareta, versäumte zwar selten, auffällige Fehler, die einer beim Sprechen beging, gebührend zu rügen, aber systematisch und methodisch wurde nicht darauf hingearbeitet, den jungen Menschen ein möglichst reines, syntaktisch gut und durchsichtig gegliedertes gesprochenes Deutsch oder Sprechdeutsch beizubringen. Bis auf die wenigen rednerischen Talente, die unsere Klasse besaß, sprachen denn auch die meisten meiner Kollegen und sprechen wahrscheinlich heute noch so, wie ihnen eben der Schnabel gewachsen war, das heißt im allgemeinen ziemlich schlecht. Wie einer sein Deutsch spricht, das ist eben bei uns fast ganz Zufallserzeugnis, das hängt von den sprachlichen Einflüssen ab, die von Kindheit an auf ihn gewirkt haben, davon, wie er im Elternhaus und im Kreise von Mitschülern und sonstigen Kindheits- und Jugendgenossen hat Deutsch sprechen hören, von seiner Lektüre und von den mannigfaltigen sprach-

lichen Eindrücken, welche das Milieu, in welchem er aufwächst, seinem empfänglichen und zur Imitation geneigten jungen Gehirn eingeprägt hat. Diese Einflüsse sind in dem nationen- und dialektreichen Österreich der Entwicklung eines guten Sprechdeutsch nicht eben förderlich, und so vernimmt man denn auch in der „österreichischen Sprache", nämlich in dem durchschnittlichen Sprechdeutsch, das hierzulande in der Leute Mund ist, abgesehen von den verschiedenen deutschmundartlichen Färbungen, allerlei slawische, magyarische und sonstige Akzente, Kadenzen, Modulationen und Artikulierungen, welche dem edlen Antlitz unserer Sprache einen fremdartigen Ausdruck verleihen. Von der deutschen Schule dürfte man fordern, daß sie dieser Verderbnis bewußt und methodisch entgegenarbeite.

In meiner Jugend geschah dies höchstens nebenher und gelegentlich. Wie es im heutigen Gymnasium damit bestellt ist, weiß ich nicht. Nach meiner Überzeugung müßte die Aneignung der Kunst, gut und womöglich vollendet Deutsch zu sprechen, eines der wichtigsten, wo nicht das wichtigste Lehrziel unserer Schulen sein. Die Mittel zur Erreichung dieses Zieles sind nicht schwer zu finden und auszuführen. Der Kern der „Deutschstunden" müßte neben der Kunst des „Deutschschreibens" die Kunst des Deutschsprechens sein, Studium der Grammatik und Klassikerlektüre müßten mit dahin gerichtet sein. Vor allem hätte man streng darauf zu sehen, daß die Schüler ihre Antworten, und zwar in sämtlichen Lehrfächern, in einem nach Aussprache und syntaktischer Gliederung guten Deutsch geben. Es muß ihnen zur zweiten Natur werden,

mit Überwindung jeglicher Schüchternheit, auch vor zahlreichen, ihnen fremden Personen mit natürlichem Tone frei und fließend zu sprechen. Das Aufsagen memorierter Gedichte hilft hiezu nicht nur wenig, sondern es schadet sogar. Schauspielern bedeutet es häufig eine große Verlegenheit, wenn sie einmal ohne Souffleur und eingelernten Rollentext nur aus sich und ihrem Denken heraus frei und öffentlich sprechen sollen. Die Gedankenbildung im Sprechen zu vollziehen, statt die Gedanken aus dem Gedächtnis innerlich abzulesen, das ist aber das Geheimnis aller Redekunst. Alle Schüchternheit und Ängstlichkeit, alles Stottern und Wortesuchen kommt daher, daß einer dieser geistigen Fertigkeit nicht mächtig ist. Und er kann ihrer nur dann mächtig werden, wenn er, was sich von selbst versteht, seinen Gegenstand, aber, was viel seltener der Fall ist, auch seine Sprache völlig beherrscht.

Im Zwiegespräch, im kleinen Kreis unter guten Bekannten mag jemand über einen ihm vertrauten Stoff gut und geläufig zu sprechen befähigt sein, vor einer Versammlung aber oder wenn er über einen ihm minder gewohnten Gegenstand sprechen soll, läßt ihn diese Geschicklichkeit im Stich. Er hat eben sein Sprechen nicht ganz in seiner Gewalt, nicht in jeder Situation und nicht jedem Redestoffe gegenüber. Diese Erscheinung, die gewiß jeder an sich selbst und an anderen schon erlebt hat, ist im Wesen ganz analog einer Verlegenheit, die uns zuweilen beim Sprechen einer fremden, bewußt erlernten Sprache begegnet. Wenn jemand vor einer italienischen Reise binnen weniger Monate leidlich Italienisch gelernt hat, so wird er im Hotel, auf

der Eisenbahn und in sonstigen normalen Reisesituationen mit seinem Italienisch ganz gut auskommen. Soll er aber mit einem hochgebildeten Italiener ein Gespräch über Dante führen oder wird er irgendwo für einen Spion gehalten und will sich rechtfertigen, dann stößt er alsbald auf die engen Grenzen seines Hotel- und Eisenbahn-Italienisch. Über Dante kann er nicht mehr sprechen und in der Aufregung kann er's auch nicht. Wir Gebildete haben zwar die Empfindung, unserer Muttersprache gewissermaßen absolut und grenzenlos mächtig zu sein. Aber in Wahrheit hat eines jeden Deutsch genau so seine Grenzen wie jenes flüchtig erlernte Italienisch, mögen diese auch so weit gesteckt sein, daß wir nicht leicht an sie anrennen. Um es im Deutschsprechen zur Meisterschaft zu bringen, ist möglichste Erweiterung dieser Grenzen, möglichster Reichtum des Sprachschatzes unerläßlich. Wenn ich so unsere öffentlichen Verhandlungen lese, habe ich oft die schwindelerregende Empfindung, als ob ich in einem schweren Traume dem monotonen Kreislaufe von höchstens tausend Worten stundenlang zuhören müßte.

Also, die deutsche Sprache möglichst vollständig beherrschen, und zwar so fest, daß man auch in aufregenden Situationen seine Sprachbeherrschung nicht verliert, darauf kommt es an. Dazu erzog den jungen Athener das öffentliche Leben, die Mündlichkeit, welche Gericht, Politik, Unterricht und Bildung durchdrang. Alles, was heute die Spalten eines großen Weltblattes füllt, Leitartikel, Wissenschaft, Theaterkritik, kleine Chronik, Gerichtssaal, Personalnachrichten und Feuilleton, das summte

und surrte damals im Stimmendurcheinander der Plätze und Säulenhallen erfüllenden Menge reden-der Menschen in dialogischer Form, die sich nicht selten zur dramatischen steigerte; erwarb sich der Heranwachsende seinen Anteil am allgemeinen poli-tischen und geistigen Leben, von Kindheit auf hörte er sprechen und gut sprechen, und mußte selbst gut sprechen, wenn er nicht zu kurz kommen wollte. Kein Wunder, daß solche allgemeine und volks-tümliche, jeden ergreifende rednerische Vorbildung einen Perikles und Demosthenes erzeugen konnte. Wir können solche Verhältnisse, welche die Ent-stehung gewaltiger Redner begünstigen, nicht künst-lich schaffen. Das einzige, was wir vermögen, ist, daß wir der Kunst deutscher Rede in den Schulen freien Raum schaffen. Auch dürfen wir nicht über-sehen, daß in dieser Richtung auch andere Mächte als Schule und Hochschule schon lange am Werke sind. Es ist mir oft aufgefallen, daß „einfache" Arbeiter oft eine größere Redegewandtheit zeigen als akademisch gebildete Angehörige höherer Be-rufe. Für diese dürfte sich die Anregung des Rector magnificus in erster Reihe fruchtbar erweisen, wenn sie in rechter Weise verwirklicht wird, so daß Edleres und Tieferes dabei herauskommt als die Heran-züchtung mit unerträglicher Suada behafteter Ge-schlechter von Juristen und Dozenten. Ihre Aufgabe wird sie aber erst dann voll erfüllen können, wenn die Volks- und Mittelschulen die ihrige gründlich geleistet haben.

Jugend von heute und ehemals.

(1911.)

Neid ist nicht eben die Empfindung, welcher ich mich besonders zugänglich weiß, aber wenn ich einmal jemand beneiden sollte, so wäre das nicht etwa nur ein einzelner Mensch, sondern die ganze heutige Jugend. Man sollte den bekannten Goetheschen Ausspruch: „Was man in der Jugend wünscht, das hat man im Alter die Fülle“ — ein Ausspruch, dessen Wahrheit wohl nur ein solcher an sich selbst erleben kann, der ungefähr so ist wie Goethe — man sollte diesen Ausspruch ein wenig umändern: „Was man in der Jugend wünscht, das hat jene Jugend in Fülle, die heranwächst, während man selbst alt wird.“ Möglich, daß mancher junge Mensch von heute sich über dieses Bekenntnis wundert. Es ist auch nicht so zu verstehen, als ob ich die Jugend von heute für viel glücklicher, ja auch nur überhaupt für glücklicher hielte, als das Geschlecht, das mit mir jung war. Richtiger würde sich also der Sinn meines Neides in die Worte fassen lassen: „Wie glücklich wären wir, die wir vor vierzig und mehr Jahren jung waren, gewesen, wenn wir gehabt hätten, was die Jugend gegenwärtig hat.“ Wir standen der heutigen Zeit mit unserem Gedanken- und Empfindungsleben schon

so nahe, daß alle Triebe und Wünsche, deren Befriedigung sich in der heutigen Jugend längst zur Selbstverständlichkeit abgekühlt hat, sich leidenschaftlich in uns regten, aber niemand fiel es damals ein, für selbstverständlich zu halten, was das Ziel unserer meist verfehlten Sehnsucht war. Im Gegenteil! Für Torheit, für Überspanntheit, wo nicht für noch Ärgeres würde es von unseren erfahrenen und vernünftigen Eltern gehalten worden sein, jedenfalls für etwas zu Unterdrückendes, in unserem eigenen Interesse beizeiten zu Bändigendes. Man erfaßte und behandelte eben damals die Jugend ausschließlich als die an sich selbst ziemlich bedeutungslose Vorstufe und Vorbereitungszeit der Lebensperiode der Erwachsenheit, welche als der eigentliche Inhalt und Kern des Lebens galt; niemand ahnte noch, daß Kindheit und Jugend der Mannheit und dem Greisenalter völlig ebenbürtige Lebens- und Erscheinungsformen des Menschentums sind, deren Wert in ihnen selbst ruht und nicht nur in den Beziehungen zu späteren Altersstufen, zu deren Erleben es möglicherweise überhaupt nicht kommt. Wer mit zwölf Jahren stirbt, hat ein Anrecht darauf, den wesentlichen Gehalt des Daseins schon erlebt zu haben, wenn auch nur in der thematisch einfachen Urform einer wohlgelebten Kindheit, und wer mit vierundzwanzig Jahren stirbt, hat Anspruch, das ganze Leben in der schon reicheren Variation der Jugend erschöpft zu haben. Diese Erkenntnisse und Forderungen sind heute durchgedrungen, man sieht heute in der Jugend etwas ganz anderes, als unsere Eltern in ihr sahen, man versucht wenigstens, ihr zu geben, was ihr nach

ihrem innersten Wesen gebührt, und hat Vertrauen zu ihren natürlichen Instinkten der Selbsterziehung. Es gibt eben in der Entwicklungsgeschichte jedes Volkes Perioden, in welchen nur Mannheit und Greisenalter im gesamten öffentlichen und privaten Leben den Ton angeben und den Takt schlagen, und andere, in denen die Jugend mehr zur Geltung kommt. Wir leben heute in einem Zeitalter mehr und mehr emporwachsender Bedeutung der Jugend. Der junge Mensch kann heute das Leben aus tausend Quellen trinken, die uns verboten waren, kann seinen Lebensdurst löschen bis zur Stillung, und wenn er nachher ins ernste Mannesalter hinüberwächst oder wenn er die Schwelle des Greisenalters überschreitet, welches wieder groß und geläutert zur Einfachheit der thematischen Urform zurückstrebt, dann folgt ihm wenigstens die Reue in ihrer traurigsten Gestalt nicht nach, die Reue, das Schönste verpaßt, an Vielem, Allzuvielem vorbeigelebt zu haben. Denn die Verkümmerung der Jugend, sei sie auch durch allerweiseste pädagogische Zwecke verursacht, erzeugt Verkümmerung aller Erscheinungsformen des Lebens, in welche sie sich später umwandelt. Weil der Jugend heute ihr Recht endlich zuteil geworden ist, darum beneide ich die heutige Jugend.

Die Jugend ist heute als solche geachteter, als sie es in früheren Zeiten war. Man betrachtet den jungen Menschen nicht mehr als einen, der überhaupt noch nicht das Recht hat mitzureden, man sieht in seinen Äußerungen, Gedanken und Empfindungen nicht mehr ausschließlich Folgeerscheinungen mangelnder Erfahrung und unzulänglichen

Begreifens, sondern Kundgebungen eben des eigentümlichen Zustandes der Seele und des Körpers, den wir Jugend nennen. Früher waren „jugendlich“ und „unreif“ identische Begriffe. Heute glauben wir, daß jede Altersstufe ihre eigene Weisheit, ihre besondere Auffassung des Lebens hat. Keine ist ganz wahr und keine entbehrt völlig der Wahrheit. Der Greis, der das Erdengetriebe achtzig Jahre lang mitgemacht hat und aus einem Übermaß an Erfahrung, aus einem Zuviel an Lebenskenntnis heraus redet, empfindet und handelt, hat uns gewiß vieles zu sagen, was ein junger Mensch, dem die Welt noch neu ist, zu denken und auszusprechen unfähig ist; aber der Junge, dem die Welt noch neu ist, hat dafür und eben deshalb auch manches zu sagen, was wir vom Alter nicht erfahren können. Aber nicht nur darum, weil man heute dem richtigen Verständnisse der Jugend näher steht und sie höher schätzt, während vormals ein junger Mensch, auch ein begabter, ein recht untergeordnetes Wesen war, nicht nur darum beneide ich die heutige Jugend. Die gesamten, modern genannten Lebensformen haben sich überhaupt den Bedürfnissen, welche recht eigentlich die der Jugend sind, in einer Weise angepaßt, von der wir uns noch nichts träumen ließen. Vielleicht bedeutet sogar das schwer definierbare Wort „modern“ so viel wie „im Geiste der Jugend“, so wie man die vielgepriesene gute alte Zeit die Epoche der Duckung der Jugend nennen könnte. Um dies anschaulich zu machen, müßte man die ganze Lebensweise schildern, wie sie in den mittleren Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts im wohlhabenden Bürgertum

üblich war. Zuvörderst, um beim Äußerlichsten zu beginnen: Wie wohnte man damals! Wenn mich der Zufall jetzt gelegentlich in eine der Wohnungen führt, die noch ungefähr so sind wie jene, in der ich meine eigene Jugend verlebt habe, so schaudere ich. Finstere Räume, in deren Dämmerung niemals ein Sonnenstrahl drang, die Aussicht in eine schmale, von allen möglichen Gerüchen erfüllte, von Wagengerassel dröhnende Gasse, zum Teil auch in schlauchartige Lichthöfe, die nur ganz oben ein kleines Quadrat Himmel sehen ließen; die Treppe sehr oft eine kümmerlich beleuchtete, enge Schneckenstiege, auf welcher das Problem einer Begegnung zwischen Auf- und Absteigenden nur mittels akrobatischer Künste zu lösen war. Im Hof einen Brunnen, dessen Wasser aus sanitären Gründen häufig verpönt war. Das Trink- und Kochwasser wurde von dem längst von der Erde verschwundenen Typus der „Wasserweiber" in Holzbutten aus einem öffentlichen Brunnen heraufgeschleppt. Ein Bad war ein Ereignis; es wurde bei der nächstgelegenen Badeanstalt bestellt und dann „geführt", wie man dies nannte, das heißt, das erforderliche kalte und heiße Wasser wurde von etlichen Männern in Fässern in die Wohnung gebracht und nachher wieder abgeholt. Daß bei solcher Umständlichkeit des Verfahrens ein Bad nur im Fall unabwendbarer Notwendigkeit genommen wurde, läßt sich denken. Also ohne Luft, Licht und Wasser wuchs der junge Mensch aus guter Familie auf, in Entbehrung der ihm zu gesunder Entwicklung notwendigsten Elemente. Eingesperrt in solche Höhlenwohnungen starb ihm schon im Aufblühen das Gefühl lebendigen

Zusammenhanges mit der Natur ab, von der er nur auf Spaziergängen im Prater und in den öffentlichen Gärten ein Stück zu sehen bekam. Wie viele junge Menschen des Mittelstandes wachsen heute in Wohnungen auf, zu denen ein Garten gehört, wahrscheinlich ohne eine Ahnung zu haben, welche Entbehrung es für uns war, den langen Spätherbst, Winter und Frühling zubringen zu müssen, ohne den Fuß je sonst auf grünen Rasen oder weißen Schnee setzen zu dürfen, als auf den langweiligen Spaziergängen, die mich immer an die den Gefangenen mehr befohlene als erlaubte Bewegung in frischer Luft erinnert haben. Darum war vielen von uns die herbstliche Rückkehr in den städtischen Wohnungszwinger von grenzenloser Wehmut umgeben, wie ein Abschied vom Leben selbst. Freilich war der Prater vor 1873, in welchem Jahr einige der schönsten, der Stadt am nächsten gelegenen Partien mit den Weltausstellungsanlagen und Bauwerken verbaut wurden, viel waldartiger und naturfrischer, als ihn die jüngeren Generationen kennen. Auch die Vororte, wie Döbling, Dornbach, waren damals noch viel ländlicher und dorfartiger als heute, wo die großstädtische Verkarstung längst die Felder, Wiesen und Weingärten weggezehrt hat, über welchen man damals noch die Lerche hoch im Blauen trillern hörte. Diese und andere Vororte waren damals die eigentlichen Sommerfrischen des Wiener Mittelstandes, so wie fünfzig Jahre früher noch die Wieden als Sommeraufenthalt benützt wurde. Als Nachwirkung jenes Zustandes haben sich die zahlreichen Grüfte bekannter Wiener Familien in den seither längst geschlossenen

Ortsfriedhöfen jener vormaligen Sommerfrischen erhalten. Eine wahre Wohltat hätten die Buchenwälder des Kahlengebirges und anderer Teile des Wienerwaldes der Jugend sein können. Aber um sie nach Jugendart voll auszugenießen, dazu ließ man den jungen Menschen viel zu wenig Freiheit. Sie mußten die Beaufsichtigung durch Erwachsene, welcher der „junge Herr aus guter Familie“ sich so gut wie niemals entziehen durfte, auch in die freie Natur mitschleppen. In Gestalt feierlicher Familienausflüge mittels Stellwagens oder Fiakers wurden die waldversteckten Dörfer und aussichtsreichen Höhen des Wienerwaldes meistens besucht, wobei von echter, ungebundener Natur- und Bewegungsfreude nicht die Rede sein konnte. Die jungen Mädchen waren selbstverständlich noch viel übler daran. An einen freien, heiteren Verkehr beider Geschlechter untereinander war unter diesen Umständen gar nicht zu denken. Wieviel unschuldige Poesie, wieviel Gelegenheit, zähmende und bildende Einflüsse unvermerkt zu erfahren, dadurch verloren ging, läßt sich gar nicht ermessen. Der gesellige Verkehr der Knaben unter sich beschränkte sich gewöhnlich auf die Söhne einiger Familien, mit denen die Eltern befreundet waren. Tennis, Fahrrad und Eissport, welche das gesellschaftliche Leben der Jugend überhaupt erst geschaffen haben, waren noch nicht erfunden oder nicht eingeführt. Auch Jugendspiele im Freien gab es nicht, wenigstens nicht für Kinder aus gutem Hause. Meine ganze frühere Jugendzeit habe ich verlebt mit dem Gefühle heißen Neides gegen die Straßenjungen.

Da haben sie jetzt am Wolfgangsee ein großes

Gebäude zur Unterbringung einer Ferienkolonie gebaut. Fünfhundert Kinder faßt es und, wie ich höre, ist es schon bezogen. Es steht dicht am waldigen Vorgebirge Frauenstein, nicht weit von der Falkensteinwand, keine Ortschaft ist in der Nähe. Hinter ihm steigen die waldbedeckten steilen Abhänge des Schafberges auf, vor ihm flutet der dunkelblaue See, am anderen Ufer, schon am frühen Nachmittag in bläulichen Bergschatten gehüllt, stürzen sich die bewaldeten Ausläufer des Zwölferhorns jäh in den See. Seit einem halben Jahrhundert etwa steht auf dem Frauenstein, von hohen Bäumen versteckt, die nur einen schmalen Durchblick auf den See freilassen, eine einsame Villa. Ein Ort voll Ruhe und Abgeschiedenheit, an dem man wohl sein Dasein beschließen möchte in sinnender Rückschau auf ein bewegtes und inhaltreiches Leben. Mir tat das Herz weh, als ich im vorigen Sommer hören und sehen mußte, wie fremdländische Arbeiter den Bau begannen und mit wüstem Gezänk, Lärm und Gehämmer die heilige Stille entweihten. Jetzt aber, wenn ich daran denke, daß fünfhundert junge Menschenkinder, aus dem Qualm, Elend und Ekel der Großstadt wenigstens für vier Sommerwochen gerettet, dort ein Leben führen werden, wie es der Jugend gebührt, hat sich mein Bedauern in Rührung verwandelt. Darf ich gestehen, daß auch darin eine leise Regung von Neid mitschwingt? Denn so, wie diese Jungen hier durch vier Wochen Wald und See, Luft und Gebirge mit allen Sinnen genießen werden, so gut haben wir Kinder aus gutem Haus in unserer ganzen

Jugendzeit es überhaupt niemals gehabt, trotz Wienerwald und Salzkammergut.

Und schließlich ist's doch besser, ein halbes Tausend Stadtkinder genießt hier ein richtiges, überschäumendes Jugendleben, als daß irgend ein alter Kerl, und wär's der gescheiteste seines Geschlechts, in dieser Einsamkeit spazieren geht und dabei über die klügsten und die dümmsten Streiche seines Lebens nachdenkt. Zufällig habe ich vorhin das Fahrrad erwähnt. Nun, das Fahrrad wird die Jugend von Anno dazumal doch nicht vermißt haben, denkt vielleicht mancher, da das Fahrrad ja damals noch gar nicht erfunden war. Und doch hat sie's vermißt, wenn sie sich auch nicht bewußt sein konnte, was ihr eigentlich fehle. Denn das Gefühl, dem das von der eigenen Kraft des Fahrenden getriebene Rad dient, das war damals schon da: die Sehnsucht, die Ungeduld, gedankengeschwind und ohne Umstände sich leiblich an den Ort zu versetzen, wohin die Phantasie schon vorausgeflogen war. Ohne dieses Gefühl, ohne diese Sehnsucht und Ungeduld hätte ja das Fahrrad gar nicht erfunden werden können, denn jede wahre Erfindung entspringt wie ein echtes Gedicht irgend einer Sehnsucht. Und diese war damals schon vorhanden. Wenn ich diesen Betrachtungen eine kleine autobiographische Episode einschalten darf, so kann ich sagen, ich empfand diese Sehnsucht so stark, daß ich als Knabe dem Vater keine Ruhe gab, bis er mir einen Kinderwagen kaufte, der sich durch den darauf Sitzenden mittels einer Handkurbel ziemlich mühsam vorwärtsbewegen und mit den Füßen steuern ließ; auf diesem Fuhrwerke

rollte ich, so gut es gehen wollte, auf den Straßen um Ischl herum. Wenn mir damals jemand ein modernes Bicycle geschenkt hätte, ich glaube, ich wäre gestorben vor Glück. Ein solches hätte ja zugleich auch die Freiheit bedeutet, die Abschüttelung der ewigen Eltern- und Lehreraufsicht. Mitlaufen hätten diese erwachsenen Tugendwächter doch nicht können, so wie die Gluckhenne ihrer jungen Entenbrut nicht hinaus in ihr Element folgen kann.

Ja, Licht, Luft und Wasser, viel mehr Betätigung und Übung der wachsenden Körperkräfte im Freien, viel mehr persönliche Freiheit überhaupt, kaum behinderter Verkehr mit Altersgenossen beiderlei Geschlechts — die „Jugend" bildet ja heute schon einen die Gesellschaft geistig durchdringenden, in vielen Dingen maßgebenden Geheimbund, der über kurz oder lang noch parlamentarische Vertretung der Jugendrechte fordern wird —, all das besitzt die heutige Jugend in weit reicherem Ausmaß, als es uns vergönnt war. Aber eine Hauptsache wurde noch gar nicht erwähnt: ihre völlig veränderte Stellung innerhalb der Familie, namentlich infolge der tiefen Umwandlung, welche das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern erfahren hat. Ein berühmter Wiener Dichter äußerte vor kurzem zu mir, wenn er mit seinem kleinen Sohne spazieren gehe und dieser allerlei, zuweilen recht verfängliche Fragen an ihn richte oder ihm seine eigenen persönlichen Ansichten vortrage, da denke er oft daran, wie häufig er selbst als Knabe ähnliche Fragen und Meinungen seinem Vater vorgebracht habe; und er hätte dies noch viel häufiger getan, wenn die Antworten des

Vaters danach gewesen wären; aber diese liefen gewöhnlich auf eine ziemlich unsachliche Abfertigung, wo nicht auf einen dem frühreifen Sprößling erteilten Verweis hinaus, daß er sich in seinem Alter schon mit solchen Sachen beschäftige. „Glauben Sie," so schloß der Dichter seine Mitteilung, „ich würde solche Antworten, wie mein Vater sie mir gab, meinem Sohne zu geben wagen?" Da liegt's! Das Verhältnis der Eltern zu den Kindern, jedenfalls der Väter zu den Söhnen, hat sich heute vielfach einer Art von Freundschaftsverhältnis von gleich zu gleich angenähert, abgesehen natürlich vom Altersunterschiede. Daß der junge Mensch ein desto behaglicheres Leben hat, je mehr aus seinem Verhältnisse zum Vater Respekt und Furcht (in ihrer Verschmelzung „Ehrfurcht" genannt) verschwindet, bedarf nicht erst der Versicherung. Auch bewirkt, wenn beide Teile auf dem Fuße der Gleichheit miteinander verkehren, die alsdann sich von selbst einstellende, wechselseitige Zutraulichkeit und Offenherzigkeit, daß die Eltern weit mehr von dem erfahren, was in ihren Kindern vorgeht, während sie sich gerade darüber ehedem oft in unglaublicher Unwissenheit befanden. Andrerseits werden deshalb die Kinder heute mit weit mehr Wahrhaftigkeit aufgefüttert, als man uns zu gewähren noch für ratsam hielt, und haben mehr Nutzen von der Erfahrenheit der Eltern. War ehedem etwas in den Gesichtskreis der Kinder gedrungen, was nach der elterlichen Theorie „nicht für Kinder paßt", so wurde nach Herzenslust verschwiegen, vertuscht und sogar gelogen, um ja nur „das nicht für sie Passende" wieder möglichst rasch aus den Köpfen

der Kinder zu vertreiben. Natürlich wurde das Gegenteil erreicht. Unwahrheit, auch in bester Absicht gespendet, ist ein höchst gefährliches geistiges Gift, besonders in dem Alter, in welchem der noch unschuldige Verstand und das noch ehrliche Gemüt die Neigung hat, alles Gesagte zu glauben. Nur unter schweren Kämpfen und Enttäuschungen stoßen gesunde Naturen die schönfärberischen Unwahrheiten über die Menschen und das Leben aus, die ihnen ihre Eltern meist in liebevollster Absicht eingeflößt haben. Auch der Schreiber dieser Zeilen wüßte davon zu erzählen.

In meinem Neide gegen die heutige Jugend ist diese Milderung, welche im Verhältnisse zwischen Eltern und Kindern eingetreten ist, inbegriffen, wenn auch mit manchem Vorbehalte. Überhaupt erstreckt sich dieser Neid mehr auf das, was die jungen Leute heute *haben*, als auf das, was sie *sind*. Ich meine, in manchem Falle beobachtet zu haben, daß die Charakterbildung und Gemütsentwicklung durch die Entspannung im Verhältnisse zu den Eltern ungünstig beeinflußt wird. Früher folgerten die Eltern: Wir haben euch das Leben gegeben, also seid ihr uns Liebe, Dankbarkeit und Ehrfurcht schuldig. Heute folgern die Kinder nur zu oft umgekehrt: Ihr habt uns das Leben gegeben, ohne uns zu fragen, ob es uns auch recht ist, also seid ihr uns grenzenlos verpflichtet, und wir haben das Recht, alles von euch zu fordern, was uns beliebt. Die philosophische Flachheit dieses Gedankenganges bleibe unbesprochen. Aber daß er sich, wenn auch nicht so drastisch scharf gefaßt, gar nicht selten in allzu modernen jungen Leuten ab-

spielt und ihrem Benehmen gegen die Eltern im geheimen zu Grunde liegt, kann niemand leugnen, der das Leben kennt. Seine Wurzel aber ist die Auflockerung der vormaligen Strenge dieses Verhältnisses, welches dadurch, wie alle anderen Autoritäten, der Kritik anheimfällt und, wenn es schon nicht völlig zersetzt wird, doch viel von der Gemütstiefe und Heiligkeit einbüßt, die es ehedem besaß. Die Jugend ist eben heute das verwöhnte Schoßkind des elterlichen Geschlechtes, und das hat neben reichem Segen auch manche geistige und sittliche Übel zur Folge; denn in Naturen, welche das verbreitetste aller Talente, nämlich Talent zum Egoismus, in höherem Grade besitzen, erzeugt verwöhnende Liebe nicht um so größere Liebe, sondern brütet die egoistische Anlage zu krankhafter Riesengröße aus. Dieser schädlichen, wenn auch angenehmen und — möglicherweise in streng ärztlichem Sinne — gesunden Verwöhnung dürfte auch das moderne Bestreben zuzuzählen sein, der Jugend in der Schule alle echte, wehetuende Mühe, alle wirklich schwere Arbeit tunlichst zu ersparen.

Ja, mag es auch paradox klingen, sogar gewisse fehlerhafte, das Lernen erschwerende Gebrechen der Lehrmethoden wie der Lehrer selbst schaden weit weniger, als sie nützen. Wie oft haben wir Schottner unter den ungeheuren Zumutungen gestöhnt, welche an unser Gedächtnis gestellt wurden, aber ich denke, keiner von uns hat jemals später bedauert, diesen harten, allen modernen pädagogischen Begriffen hohnsprechenden Gedächtnisdrill erfahren und — erlitten zu haben, wenn das unerbittliche Leben selbst Leistungen von uns heischte, deren eben nur

ein so unbarmherzig gestähltes Gedächtnis fähig war. Auch sonst wurden vielfach Leistungen wie Selbstverständlichkeiten von uns verlangt, welchen unsere Kraft und unser Können noch nicht gewachsen war, die aber trotzdem nach einem Maßstabe beurteilt wurden, dem mancher Erwachsene und Reife kaum genügt hätte. Hat uns das geschadet? Es hat uns vielmehr dazu erzogen, in jede Arbeit jenes Äußerste an Anspannung zu legen, welches das anscheinend Unmögliche schließlich doch bezwingt. Nicht im Namen der achtundzwanzig Schüler, die wir genau vor vierzig Jahren bei glühender Hitze die Matura abgelegt haben, wobei kein einziger von uns durchfiel und zwölf das Zeugnis der Reife mit Auszeichnung errangen, sage ich dies. Als ausdrucksvolle Verkörperung jener Wahrheit steht vielmehr die ehrwürdige und rüstige Gestalt des Professors Pater Hugo Mareta vor mir, der mit seiner gefürchteten Strenge manchem von uns das Beste, was er hat, gegeben hat. Noch entsinne ich mich der ersten deutschen Hausaufgabe, die ich, kaum siebzehnjährig, unter ihm zu leisten hatte. „Was haben Heimatliebe und Sehnsucht in die Ferne miteinander gemein?“ war das Thema. Mit innerer Angst und mit Anspannung aller Kräfte ging ich an die Ausarbeitung. Denn Pater Mareta pflegte den besten Aufsatz und den schlechtesten, letzteren nicht ohne sarkastische Glossen, vor der gesamten Klasse vorzulesen. Endlich, als ich fast schon verzweifelte, etwas Ordentliches, das der Kritik Pater Maretas standhalten könnte, fertig zu kriegen, blitzte ein Einfall für den Schluß des Aufsatzes in mir auf. „Wie nahe verwandt“, schrieb ich, „die beiden Gefühle

sein müssen, geht daraus hervor, daß ein und dasselbe Gedicht, Goethes Mignonlied „Kennst du das Land", für Mignon der Ausdruck ihres Heimwehs nach Italien und für Goethe der Ausdruck seiner Sehnsucht nach Italien war." Pater Mareta las meinen Aufsatz vor, und das innerste Herz erbebte mir, als er, nachdem er zu Ende gelesen, die Worte sprach: „Der Schlußgedanke lag zwar ziemlich nahe, aber eingefallen ist er doch sonst keinem." Was meine späteren Schreibereien wert sind, weiß ich nicht, das aber weiß ich, daß die Höhe und Strenge der Anforderungen, die Pater Mareta und andere Lehrer stellten, mich für das ganze Leben gelehrt haben, bei jeder Zeile die ganze Kraft einzusetzen und womöglich noch etwas mehr. Ja, Strenge und, wenn es sein muß, ein bißchen Härte sind eine gute Sache, wenn sie mit starker Liebe verbunden sind, wie bei Pater Mareta, dem diese kleine persönliche Erinnerung zum sechzigjährigen Priesterjubiläum, das er vor wenigen Tagen im stillen gefeiert hat, in Dankbarkeit dargebracht sein möge.

Eduard Sueß' schönster Tag.

(1911.)

In keine günstigere Zeit als in diesen glühenden Hochsommer hätte Eduard Sueß' achtzigster Geburtstag fallen können, um uns Wiener die unschätzbare Wohltat, die wir diesem Manne verdanken, nicht nur verstandesmäßig würdigen, sondern sinnlich empfinden zu lassen. Wasser, gesundes, frisches Trinkwasser! Wie wenig achten wir sonst dieser bescheidenen, beinahe geschmack- und farblosen Flüssigkeit! Aber wenn die Sonne Tag um Tag heißer vom dunstfahlen Himmel in das uralte Antlitz der Erde niederbrennt, wenn die Quecksilbersäule Tag um Tag höher steigt und die Hitze zur allgemeinen Not wird, dann schnellt sein Wert hoch über die teuersten und köstlichsten Getränke empor; denn einen ehrlichen Durst stillt doch nur ein Trunk frischen Quellwassers, wie echten Wissenstrieb — wer wüßte das besser als der große Forscher Eduard Sueß? — nur die kalte, nüchtern-klare, durchsichtige Wahrheit, welche die Wissenschaft ihrem redlichen Jünger gespendet.

Was für Qualen hätte Wien ausgestanden in den abgelaufenen Wochen ohne sein Hochquellwasser! Wer in dieser Zeit zufällig von einer Höhe, oder auch nur in der Phantasie, das Häusermeer

Wiens daliegen sah unter der mittäglichen Sonne, die ihre Strahlen erbarmungslos auf Dächer und Pflaster niederschmetterte, so daß die Stadt zu ersticken schien in der zittrigen Glühluft, die sie ausleuchte, den überkam's unwillkürlich wie Mitleid, denn die Liebe verleiht ihrem Gegenstande Seele und Gefühl. Waren aber diesem Betrachter, wie dies zuweilen bei Dichtern vorkommen soll, die Sinne geöffnet für das Unhörbare und Unsichtbare, dann gewahrte er alsbald tief unter dem granitenen Pflaster und hinter den sonnengrellen Mauern der schlafenden Häuser ein heimliches Rieseln, Rinnen und Rauschen und, wie beim geheimnisvollen Lichte der Röntgenstrahlen, ahnte sein Auge in dem riesenhaften, fieberglühenden Steinkörper Wiens das schattendunkle, tausendfältig verschlängelte Geäder, das die Gliedmaßen dieses Körpers bis in die Verästelungen der feinsten Gefäße mit felsenkühlem, eisfrischem Naß durchflutet. Und bei diesem wohligen, kühlenden Gedanken hörte er auf, Wien zu bedauern...

Der Mann, der Wien diesen Segen gespendet hat, ist Eduard Sueß. „Sie sind der Erfinder dieses großartigen Werkes", sagte unser Kaiser zu Sueß, als er ihm angesichts des Hochstrahlbrunnens, der zum ersten Male turmhoch in die Lüfte rauschte, seinen Dank aussprach. Der Ingenieur Gabrielli hat die Hochquellenleitung erbaut, aber Sueß hat den Gedanken, das durstige Wien aus den Quellen der Hochgebirge zu tränken, als erster gefaßt und ihn gegen alle Einwände und sonstigen Vorschläge mit Faustscher Tatkraft zu sieghafter Vollendung geführt. Alpenquellen mitten in der Großstadt!

Wir sprechen das heute so hin, als ob es nichts Besonderes wäre. Abgestumpft durch die Wunder der Technik, die wir seither miterlebt haben, ist uns das Märchen zur Alltäglichkeit geworden. Ein Geschlecht ist herangewachsen, das sich Wien ohne Hochquellenleitung so wenig denken kann wie ohne Stephansturm. Diese Jugend wird Sueß die Anerkennung gerne gönnen, daß er mit seinem Vorschlage damals, als es galt, das vor kurzem entgürtete und nun mächtig anwachsende Wien mit gutem und ausreichendem Wasser zu versorgen, das allein Mögliche und Vernünftige getroffen hat; aber die Kühnheit und vor allem die Poesie des Werkes empfindet sie nicht mehr. Doch damals war's wirklich ein Märchen, die Erfüllung eines Traumwunsches. Und ist es eigentlich auch noch heute, obwohl wir verlernt haben, es so zu fühlen. Alpenquellen! Das Wort weckt Erinnerungen an manchen langen, heißen Gang über blendend weiße und brennend heiße Felsplatten und über fußbrecherische Karrenfelder, die von tiefen Windungen durchfurcht sind wie bloßgelegte ungeheure Steingehirne. Von oben brennt's auf Kopf und Nacken nieder, von unten prallt die Sonnenglut ins Gesicht zurück. Mund, Gaumen und Kehle wie verdorrt. Man schläft fast vor Hitze. Da verspürt man heißen, herben Harzduft, den ein niedriger, am Boden hinkriechender Latschenwald ausstrahlt. Der Führer verläßt den nur durch Steintauben bezeichneten Pfad und schreitet durch das Krummholz einer tiefen, steinigen Grube zu. Auf ihrem Grunde wölbt es sich einwärts unter einem gewaltigen Felsblock und bildet eine kleine Höhle.

Man horcht hinein in ihr schattiges, Kühle aushauchendes Dunkel; da hört man's drinnen murmeln und gluckſen und träufeln, und dann sieht man, wie große Tropfen eilig in dicke, vollgesogene Mooskissen fallen und durchsickernd einen kristallenbläulichen Gumpen füllen helfen. In dem kühlt man das warm gewordene Trinkglas und dann läßt man's voll laufen, ganz hinten im Felsenloch, wo es am finstersten ist und die stärkste Wasserader aus einer Steinritze quillt. Wenn man's wieder herausnimmt, sieht das Glas aus wie ein Stück Eis, so über und über ist es bereift. Und man setzt es an den Mund und gießt das kalte Naß in den lechzenden Körper und fühlt die Frische durch Hals und Brust herabsinken, und dann trinkt man noch einmal und trinkt noch einmal. Und dann sagt man wohl oder denkt im stillen: Wenn man solch einen Trunk in Wien haben könnte, an einem recht schwülen Julitage, was gäbe man dafür! Und heute hat man solchen Trunk in Wien, auf allen Plätzen, in allen Straßen, in jedem Haus, in jedem Stockwerk und beinahe in jeder Wohnung. Und in den großen Arbeitsälen der Fabriken, wo die Luft überhitzt ist von den Feueressen und Dampfkesseln und nach Maschinenöl widrig säuerlich riecht und nach dem Schweiße der Arbeit, da tritt der dürstende Mann an die Wand und dreht einen kleinen Hahn und aus dem Rohre schießt der Strahl heraus in die Muschel, zischend, stäubend, zuerst fast lau, dann frischer und immer frischer und noch frischer, bis er ihm endlich kalt ins Gesicht bläst; und das gefüllte Glas in seiner Hand ist bereift wie das Glas jenes Bergwanderers, und der

28*

Strahl, an dem er es gefüllt hat, ist die nämliche Quelle, aus der jener Wanderer getrunken und dabei gewünscht hat, er hätte sie in Wien; und nun ist sie in Wien, nicht nur in dieser Fabrik, sondern auch an vielen tausend anderen Orten, und überall kommt sie, wenn man sie ruft, und überall löscht sie den Durst und gibt den Trinkenden im schwülen Dunste der Großstadt das Gefühl der reinen, erfrischenden Höhen, denen sie entstammt, und wenn sie so eilig aus dem Rohre hervorrauscht, da jauchzt was in dem Rauschen wie das Lied: Ich bin der Knab' vom Berge! Und der dieses Wunder vollbracht hat, das ist ein gelehrter Meister, Eduard Sueß, und da er glücklicherweise nicht gestorben ist, so lebt er noch heute... Ist das etwa kein Märchen? In alten Zeiten, als das Gedächtnis der Völker noch die Phantasie war, hätte die Geschichte der Versorgung Wiens mit Hochquellenwasser, gleich der Erbauung berühmter Dome und anderer Stadtwahrzeichen, gewiß im Sinnbild einer Sage fortgelebt. Ein weiser Meister, so etwa würde die Sage lauten, der sonst einsam in den Gebirgen umherzuschweifen pflegte, um, mit seinem schweren Stahlhammer an die Felsen pochend, die verborgenen Fundorte roten Goldes und edlen Gesteins aufzuspüren, habe eine Zeitlang in Wien gelebt und sei bei den Vätern der Stadt in hohem Ansehen gestanden, weil er ihnen manches wertvolle Geheimnis verraten und manchen klugen Rat gespendet. Als ihm zum Dank dafür Rat und Bürgermeister ein gar prächtiges Festmahl gaben, habe ihm der Bürgermeister die Not der Stadt geklagt, daß ihr Wasser weder frisch

und wohlschmeckend sei noch der Gesundheit zuträglich, und sie wüßten nicht, wie sie der Stadt ein besseres und heilsameres Wasser schaffen sollten. Da habe der Fremde, der wahrscheinlich ein „Venediger“ war, gelächelt und geantwortet, er wolle die Not der Stadt bedenken. In der folgenden Nacht aber sei er unbegleitet von Platz zu Platz und von Haus zu Haus gegangen und habe mit seinem Stahlhammer, den er immer bei sich trug, an die Mauern geschlagen; und überall, wo er hinschlug, sei alsbald ein Quell lebendigen Wassers hervorgesprudelt, so frisch und klar, als sei er geradenwegs einem Bergfels entsprungen ... Der Meister war am nächsten Morgen für immer aus der Stadt verschwunden. Die Wiener aber faßten die Quellen und sind dem Meister für sein köstliches Gastgeschenk immerdar von Herzen dankbar verblieben.

Als im Spätherbst 1873 das Bergwasser, dem man in knapp vierjähriger Arbeit die Straße nach Wien gebahnt hatte, wirklich in der Stadt eintraf, da empfand das Wiener Volk die tiefe und eigenartige Poesie dieses Ereignisses so lebhaft, daß sogar unsere damaligen Dichter sie verspürten und ihr, freilich in höchst wässerigen Versen, öffentlich mühseligen Ausdruck gaben. Ein Freudenrausch ging durch ganz Wien, obwohl gerade damals die Wiener nicht eben aufgelegt waren, sich zu freuen. Alle Welt litt unter den Nachwehen des großen Krachs, der just zur Zeit der Maienblüte — der Maienblüte der Natur und der Sünden — wie ein böser Nachtfrost viel jäh aufgeschossenen Reichtum ebenso jäh vernichtet hatte. Auch spukte die Cholera in Wien; und überdies nahm, außer der

Weltausstellung, ein berühmter Gast die allgemeine Aufmerksamkeit stark in Anspruch: Bismarck, der in Begleitung des deutschen Kaisers damals in Wien zu Besuch war. Wo er sich, allein oder in Gesellschaft des Grafen Andrassy, öffentlich blicken ließ, jubelte das Volk ihm oder den beiden zu, so daß Bismarck den Ausspruch tat: „Mir scheint, man hat uns hier beide sehr lieb." Aber nicht einmal Bismarck und sein Kaiser vermochten die frohe Spannung zu beeinträchtigen, mit welcher Wien das Wasser erwartete. Die amtlichen Kreise sowohl als das Volk behandelten, mit unbewußter, anheimelnder Naivität, das Wasser gar nicht wie etwas Sächliches, sondern wie ein lebendiges, hocherlauchtes Wesen. Man stritt sich über das Zeremoniell herum, mit dem es empfangen werden sollte. Einige meinten, man müsse ihm in festlichem Aufzug entgegenpilgern und das Wasser draußen im Weichbilde Wiens auf dem Rosenhügel feierlich begrüßen. Andere wollten, daß der Empfang in Wien selbst stattfinde. Diese Meinung siegte schließlich. In aller Eile wurde auf dem Platze vor dem fürstlich Schwarzenbergschen Palais der Hochstrahlbrunnen errichtet, damit sich der Gast gleich bei seiner Ankunft den neugierigen Wienern in voller Herrlichkeit zeigen könne. So mögen in hellenischen Urzeiten die Bürger einer Stadt eine Gottheit empfangen haben, die leibhaftig erscheinend, einen Tempel der Stadt sich zum dauernden Wohnsitz erkor.

Jedenfalls war es ein kluger und schöner, echt wienerischer Einfall, dem Wasser Gelegenheit zu geben, sogleich beim Kommen den Sinnen Wiens zu erscheinen und dem Volke seine Künste zu zeigen.

Viele bodenständige Wiener, die ihre Stadt noch nie verlassen hatten, kannten das Wasser überhaupt nur von seiner prosaischen und nutzbaren und, anläßlich der häufigen Donauüberschwemmungen zur Eisstoßzeit, höchstens von seiner furchtbaren Seite. Von der schier überirdischen Doppelschönheit, die ihm eigen ist, hatten sie kaum eine Ahnung; wußten nichts von der geheimnisvollen, in der nordischen Sage vom harfenden Nöck versinnlichten melodienreichen Musik, die der Zusammenstoß mit Festem und Flüssigem ihm entlockt, nichts von der zauberischen Anmut seiner fließenden, flatternden, wehenden, in allen sieben Farben aufleuchtenden, durchsichtigen Formen, wenn die Sonnenstrahlen mit ihnen spielen. Nun endlich erfuhren sie, welch ein gigantischer, von Phantasie überquellender Künstler in der unscheinbaren Flüssigkeit schläft. Als am 24. Oktober 1873 auf allen Türmen Wiens die Mittagsstunde schlug und in atemloser Erregung der Kaiser mit allen Würdenträgern des Hofes, des Staates und der Gemeinde und eine vieltausendköpfige Menge des großen Augenblickes harrte, da schoß der Mittelstrahl des Brunnens mit mächtigem Aufrauschen, einem flüssigen Palmstamm vergleichbar, zu Turmhöhe empor, um oben in breite, schäumende Wassergarben auseinanderzusinken, die, zurückstürzend, das flache, kreisförmige Riesenbecken alsbald mit schneeigem Gischt überfüllten. Da erhoben die Wiener ein Jubeln und klatschten dem Wasser Beifall wie kleine Kinder, Hüte und kleine farbige Gasballons flogen auf, manche Zuschauer sprangen und tanzten vor Freude. Und je höher der Strahl stieg, desto toller wurde

der Jubel. Als nun gar ein Wind sich erhob und einen feinen und dichten Sprühregenschleier über die Menge hintrieb, und als in den Lüften die feurigen Farben des Regenbogens aufglühten, da kannte das Entzücken keine Grenzen mehr. Eduard Sueß aber, der geistige Schöpfer dieses „Werkes angewandter Naturwissenschaft", wie er es vor dem Kaiser nannte, hielt sich bescheiden abseits und wußte wohl kaum, ob das Nasse, das er in den Augen und auf den Wangen fühlte, verwehte Wassertropfen waren oder etwas anderes.

Das war vielleicht der stolzeste Tag in seinem gehaltvollen Leben. In jener Stunde gewannen die Wiener ihr Hochquellenwasser lieb, und mit ihm bleibt ihnen für immer der weltberühmte Name und die ernste Gestalt des Mannes verbunden, dem sie es verdanken. Und es ist recht so. Wer vermag den vollen Sinn und Inhalt des Satzes auszuschöpfen, der da lautet: Er hat Wien durch die Kraft seines Geistes und seines Willens das beste Wasser gegeben, das irgend eine europäische Großstadt besitzt? Wasser aber ist Gesundheit, ist Leben. Könnte man all die Tausende, denen das Hochquellenwasser die Gesundheit erhalten und das Leben verlängert hat, auf einem Platze versammeln, so wären ihrer wohl unermeßlich mehr als jener, die dabei waren, da der Hochstrahl zum erstenmal in die Wiener Luft emporstieg. Möge die Erinnerung an jenen Tag mit ihrer Helle, mit ihrer Frische und ihrem lauteren, in der Sonne funkelnden Glück den Greis Eduard Sueß still begleiten, noch durch viele Jahre und bis zur letzten Stunde.

Kleist und Grillparzer.

(1911.)

Kleist und Grillparzer werden, wenn vom deutschen Drama die Rede ist, oft zusammen genannt, so wie vor ihnen Goethe und Schiller und nach ihnen Hebbel und Otto Ludwig, obwohl kaum zwei andere menschliche und dichterische Persönlichkeiten einander so schroff unähnlich sind wie dieser märkische und dieser Wiener Poet. Auch von irgendwelcher Einwirkung, die einer auf den anderen geübt haben sollte, kann kaum die Rede sein. Grillparzer auf Kleist schon deshalb nicht, weil Grillparzer erst zwanzig Jahre alt war, als Kleist sich erschoß, und noch nichts veröffentlicht hatte. Kleist hat höchstens als Erzähler auf Grillparzer Einfluß geübt. Obwohl diesen bei der Lektüre einiger Kleistscher Erzählungen „ein äußerst widerliches Gefühl anwandelte", welches er auf „die Haltlosigkeit und Selbstzerstörung ihres Verfassers" schob, „die aus allem hervorleuchte," so meine ich doch aus Stoff und Stil des „Klosters von Sendomir" Kleistsche Anregungen herauszuhören. Ob diese auch in den „armen Spielmann" sich erstrecken, bezweifle ich. Daß Grillparzer, gleich Kleist, in seinem novellistischen Meisterstücke, wie überall, wo er erzählt, den reinen und ruhigen Ton der Erzählung streng

festhält und nicht im geringsten ins Dramatische, als gegenwärtig Geschaute, hinüberschillert, das verdanken offenbar beide Dichter der Strenge ihres dichterischen Formsinns, der ihnen ein Vermischen der Gattungen unmöglich machte. Im Drama ausschließlich und durch und durch dramatisch, waren sie als Novellisten gleicherweise ausschließlich und durch und durch Erzähler. Die romantische Vermengung und Auflösung der Kunstformen lief ihnen beiden wider die Natur. Weder in Kleist noch in Grillparzer war eine Ader solchen Dilettantismus; beide schufen nicht nur aus einem leidenschaftlichen Empfinden, sondern auch aus einem tiefen, meisterlich-sicheren Verstehen des Wesens ihrer Kunst und aus einem gefestigten Können heraus. Das hatte Grillparzer, aller Antipathie zum Trotz, die er gegen Kleist mit Goethe gemein hatte, an Kleists Novellen imponiert. Doch darf die Breite und Tiefe des Einflusses, den Kleist vielleicht auf Grillparzer genommen hat, nicht überschätzt werden. Er war gewiß nur ein gelegentlicher und oberflächlicher. Es bestand eben doch in mancher Hinsicht eine Verwandtschaft der Kunstanschauungen in diesen in den meisten Stücken diametral entgegengesetzten Naturen.

Vor allem wurzelte Kleists Menschen- und Dichtertum gänzlich im märkischen Preußentum, während Grillparzer mit jedem Blutstropfen, mit jedem Gedanken und mit jeder Empfindung Österreicher und Wiener war und blieb, und zwar, wie Kleist, nicht allein im natürlichen Sinne, sondern vielleicht noch intensiver im politischen. Die polaren Stammesgegensätze, welche bis auf den heutigen

Tag innerhalb des gesamten deutschen Volkstums eine innere Spannung aufrecht erhalten, waren in diesen beiden großen Dichtern so ausdrucksvoll wie nur möglich verkörpert. Weshalb sie wenig miteinander gemein zu haben scheinen, denn Preußentum und Österreichertum werden niemals einen völlig reinen Akkord ohne den geringsten disharmonischen Rest ergeben. Aber daß sie beide als Menschen und Dichter von ihrem Vaterlande, Volk und Staate nicht zu trennen sind, nicht einmal in Gedanken, das ist eine Übereinstimmung zwischen diesen Gegenpolen, die beweist, daß bei allen Unähnlichkeiten so manche tiefe Urverwandtschaft zwischen ihnen waltet, welche ihre Zusammenkoppelung zu einem Paare rechtfertigt. Dieser heimatliche, nationale und politische Einschlag in ihrer Persönlichkeit und in ihrem Dichtergenie hebt auch beide scharf ab von ihren Vorgängern im deutschen Drama, von Goethe und Schiller. Wer wüßte nicht, daß beide Klassiker ganz durchtränkt sind von den edelsten allgemeinen Elementen deutschen Wesens. Aber in dem Sinne, wie Kleist Preuße und Grillparzer Österreicher ist, so bewußt und positiv vaterländisch und national war weder Schiller noch Goethe. Wie Goethe von Shakespeare sagen durfte: Überall ist bei ihm England, das meerumflossene, so ist überall in Kleists Poesie Preußen und seine Disziplin, bei Grillparzer überall österreichische Natur, österreichischer Charakter, Wiener Kaiserburg. Vielleicht hängt in beiden das dramatische Wesen mit ihrem starken Vaterlandssinn zusammen, wenigstens will mich bedünken, daß dramatisches Vollblut am gesündesten

in einem Herzen pulsiert, in dem die echt männliche Empfindung der Vaterlandsliebe stark ist.

Diese Urverwandtschaft spiegelt sich getreu in ihren Schöpfungen wider. Der „Hermannsschlacht“ und dem „Prinzen von Homburg“ entspricht bei Grillparzer das Drama vom Böhmenkönig Ottokar und Rudolf von Habsburg.

Überhaupt verraten Stoff und Stil ihrer Hauptwerke, daß die nämlichen gewaltigen Weltereignisse auf sie und ihr Schaffen gewirkt haben, und daß auch die nämlichen Revolutionen des Gedankens und des Gefühls, welche den seelischen Gehalt jener Epoche bildeten, mit ihren tiefen Kämpfen und Ekstasen durch beider Brust wie ein Sturmwind hindurchgeweht und sie zu dem gemacht haben, was sie waren. Beider großes geschichtliches Erlebnis war Napoleon, ihr geistiges Goethe und Schiller und ihr seelisches der Kampf der poetischen Grundkräfte Phantasie, Empfindung und Gemüt gegen die ungeheure Macht der Poesie und Kunst an der Wurzel bedrohenden Reflexion.

Wie das Schauspiel des ungeheuersten weltbesiegenden Wollens, das die Erde seit Jahrtausenden gesehen, sich in Kleists und Grillparzers dramatischer Welt nachgestaltet hat, darüber kann ich mich kurz fassen. Grillparzer kam über das Schuldhafte und im höheren Sinne Törichte seiner napoleonischen Gestalt nicht hinweg. Er ließ sie, vom Glücke verlassen, bereuen und büßen. Kleist hat eine napoleonische Gestalt nicht geschaffen, ihr Symbol war für ihn die römische Weltmacht, die, unwiderstehlich wie eine Naturgewalt, die germanischen Stämme zu umklammern und ersticken droht.

Wider sie erhebt sich nicht eine schwächliche ethische Anklage, sondern ein ungeheurer nationaler Haß, in Hermann verkörpert, wie ihn nicht einmal Shakespeare hervorgebracht hat. Dieser grandiose, alle menschlichen Charakterzüge des von ihm ergriffenen Mannes verbrennende oder sie in ihr Gegenteil verzerrende Haß ist die tragische Poesie der Hermannsschlacht. Wie echt preußisch und kriegerisch ist diese Verarbeitung des Napoleonmotives, wie österreichisch die Grillparzers!

In der Entwicklung des dichterisch-dramatischen Schaffens Kleists, wie in dem Grillparzers, obwohl bei diesem sehr gemildert, ist der hervortretende Zug der Kampf gegen die geistige Herrschaft Goethes und Schillers. In beiden ist der schöpferische Funke entzündet durch das großartige Beispiel, das diese beiden Geistesgewaltigen, das Streben der Sturm- und Drangzeit zusammenfassend und läuternd, der Welt als etwas in sich Vollendetes hingestellt; sie stehen im Bann und unter der Herrschaft des Goethe-Schillerschen Kunstideales, das sie in seinen Zielen wie in seiner Begrenztheit tiefer verstehen und nachfühlen als irgend ein Zeitgenosse; sie wissen, daß sie alles, was sie sind, diesen beiden verdanken, aber trotzdem ahnen sie die Möglichkeit einer dramatischen Kunst, deren Ziele höher und weiter liegen als die der Klassiker, deren Wirkungen tiefer dringen als die der Schillerschen Tragödie, als die der Goetheschen Poesie. Und mit Anspannung, wohl auch Überspannung aller schöpferischen Kräfte, die ihnen gegeben sind, wagen sie den Sonnenflug über Schiller und Goethe empor zu einer dramatischen Kunst, welche, den pracht-

vollen Gedankenschwung Schillers mit Goethescher schöner Sinnlichkeit verschmelzend, noch die an die markerschütternde Gewalt einer Gewitterentladung erinnernde Shakespearesche Wucht und Größe hinzufügt. Die niemals vollendete Guiskardtragödie war für Kleist das Symbol seines übererhabenen Zieles, und bei Grillparzer gewahren wir seine übermenschlichen Umrisse nicht so sehr in den von ihm vollendeten Werken, als in der unüberschaubaren Schattenwelt grandioser Entwürfe und Fragmente (wie z. B. die „letzten Römer"), mit denen sein Genius geschwängert war, als er die Trilogie „Das goldene Vlies" vollendet hatte. Beider Schöpferkraft erwies sich gegenüber den ungeheuren Absichten, die in ihrer Phantasie und in ihrem Wollen brauten, als unzulänglich. Bei beiden ist das, was sie wirklich gemacht haben, nur Splitterwerk, verglichen mit dem, was sie anstrebten. Aber es ist doch genug, um uns deutlich empfinden zu lassen, was sie eigentlich wollten. Grillparzer, und ganz besonders Kleist, sind in den reichsten Schöpfungen Szenen geglückt voll zwingender Kraft knappster Anschaulichkeit und wahrhaft dämonischer, das Innerste der Seelenbewegungen bloßlegender dramatischer Blitzkraft, denen weder Schiller noch Goethe, kaum Shakespeare, Ebenbürtiges entgegenzusetzen haben. In Kleists Jugendarbeit, den „Schroffensteinern", sind Momente, von einer Phantasie geschaut und verkörpert, welche ihre Gegenstände plastisch wie ein Hohlspiegel aus dem Kopf in die Wirklichkeit zu versetzen scheint, und andere finden sich, in denen der Zuschauer das heimlichste Weben und Pulsieren der Seele zu

belauschen glaubt. Die Traulichkeit und Süßigkeit der Liebesszenen, die beiden in ihren reinsten Augenblicken geglückt sind, dieses holde Ineinander von Sinnlichkeit und Gefühl, von Scham und Verlangen, findet sogar bei Goethe nicht seinesgleichen. Aber obwohl beide Augenblicke gehabt haben, in denen sie ihre großen Vorbilder und Feinde wirklich überflügelten, so waren das nur immer Funde momentaner Ekstase, nicht dauernder Geistesbesitz. Um Goethe und Schiller durch ein großes Ganzes zu überwinden, dazu langte beiden die Kraft nicht aus, dazu war in beiden zu viel Singuläres und Absonderliches, zu viel Krankhaftes. Das große Mißlingen, die Unfähigkeit ihres Genies, das Ideal, das sie schauten, vollkommen zu verwirklichen, vollzog sich in beider Leben in individuell höchst verschiedener Weise. Bei Kleist, der einen überreichen Lebensinhalt in fünfunddreißig Jahre zusammendrängte, jäh und erschütternd, wie die gewaltsame, paradoxe und doch grausam logische Katastrophe in einer seiner Tragödien; bei Grillparzer in Form eines Verstummens, eines langsamen Verstockens und Vergreisens.

Bei Kleist und bei Grillparzer war die Ursache, welche ihr Talent lähmte und ihm die stolzesten Flüge vereitelte, im Grunde die nämliche: das Überwuchern der Reflexion eines grüblerischen Verstandes über die reine, den Gedanken nur im Bild erfassende poetische Intuition. Beide waren eben Kinder eines Zeitalters, in welchem sich der dem Dichter eigentümliche und entsprechende, nur naiv schauende und empfindende Zustand der Seele auf die Dauer nur schwer und nur künstlich erhalten

läßt. Kleists poetische Sinnlichkeit empfing den die Naivität tötenden Stich schon früh durch den kritischen Grundgedanken der Kantschen Philosophie, und Grillparzer, obwohl er in einem der Erhaltung der Naivität günstigeren geistigen Klima aufwuchs, als der preußische Vernunftstaat es war, vermochte den der Poesie gewogenen Zustand anschaulichen Empfindens vor der Zersetzung durch die aus dem Abgrund angeborener Melancholie aufsteigende Grübelsucht auch nicht bis zum Ausgange seiner Jugend zu behaupten, und mußte froh sein, wenn er ihn nur auf so lange besuchte, um in dem naiven Intervall zwischen reflexionskranken Jahren eine Dichtung vollenden zu können. Auch das Verhalten der beiden Dichter zu ihrem inneren Feinde, der Reflexion, ist sehr charakteristisch. Grillparzer floh vor ihm in die Kindlichkeit entlegener Literaturen und schrieb nur, wenn er sich von ihm unbehelligt fühlte. Jene seiner Werke, in die, nach seinem eigenen Urteile, die Reflexion eingedrungen war, mochte er nicht leiden und verbarg sie vor der Welt. Kleist, auch hierin weit energischer, schwieg die Reflexion nicht tot, sondern suchte sie dadurch zu überwinden, daß er sie mit Gewalt in Anschauung und Gestalt zu verwandeln sich krampfhaft bemühte. Natürlich gelang ihm dies nur selten und in dieser Durchdrungenheit seiner Poesie mit bis zur Spitzfindigkeit grüblerischen Elementen liegt für manche das Peinliche seiner Poesie.

Kleist und Grillparzer haben also viel mehr Verwandtes als es scheint, und dies wird lediglich durch die Tatsache verdeckt, daß der eine ein Vollblutmärker und der andere ein Vollblutwiener war.

† Adolf Wilbrandt.

(1911.)

Adolf Wilbrandt, der ehemalige Direktor des Burgtheaters, der vornehme, liebenswürdige Mensch, der eigenartige Dichter, ist gestorben. Unter dem schmerzlichen Eindrucke dieser Trauerkunde, die mich persönlich tief berührt, denn Wilbrandt war mir seit Jahren ein treuer Freund, ist es mir unmöglich, Wilbrandts Bedeutung für die deutsche Dichtung und insbesondere für das Burgtheater auch nur halbwegs erschöpfend zu besprechen. Wie innig er sich mit dem Burgtheater innerlich verbunden fühlte, auch nachdem er längst nicht mehr sein Direktor war, wie er dessen Wandlungen und Entwicklungen mitlebte gleich persönlichen Schicksalen, das wissen alle, die dem Burgtheater angehören, das hat sich noch vor kurzer Zeit auf das rührendste geoffenbart, als Sonnenthal schied. Die einfachen, tief ergreifenden Verse, die damals Wilbrandt durch Hartmanns Mund bei der Totenfeier dem alten Freund und Künstler in das Grab nachrief, ließen kein Auge trocken. Ja, wenn auch Wilbrandt fern von Wien, in seiner Vaterstadt Rostock, gestorben ist, so ist doch uns allen, als ob einer, der unsichtbar in unserer Mitte lebte, von uns gegangen wäre. Mehr, weit mehr als das

heutige Geschlecht weiß, verdankt das Burgtheater Wilbrandt, nicht nur dem Dichter, der durch allerlei Umstände von der Bühne, die er einst mitbeherrschte, fast verschwunden ist, auch dem Direktor. Er war der erste wirkliche Dichter, der diese Bühne geleitet hat, und das zarte und edle poetische Fluidum, das von seiner geisterfüllten Persönlichkeit ausging, ist wie ein köstliches Aroma noch lange im Hause verblieben, wirkt in denen, die seinen Einfluß noch erlebt haben, sogar noch heute nach. Aber auch im einzelnen, wie viel hat Wilbrandt dem Burgtheater gegeben! Den „Oedipus“, die „Elektra“ hat er für die moderne Bühne erobert als poetischer Dramaturg und als Regisseur, der „Richter von Zalamea“, der oben auf der Bühne jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, gespielt wird, ist durch ihn sicheres Eigentum des Burgtheaters und der Deutschen Bühne geworden, er hat den ganzen „Faust“ in einer von keinem Nachfolger erreichten Bearbeitung, wie nur ein Dichter sie schaffen konnte, uns geschenkt. Den Baumeister der letzten zwanzig Jahre, auch den hat erst Wilbrandt ans Licht hervorgeholt, das Talent der Hohenfels hat er aus dem halben Aschenbrödeldasein, das es bis dahin hatte führen müssen, erlöst und es in seinem Glanze gezeigt.

Wilbrandt tot! Er, der so gern gelebt hat, der so glücklich war, wie selten ein Mensch! Ich glaube, es war beim Fürsten Bülow, daß ich ihn sagen hörte, er hätte wie der junge Apelles, der Meister von Palmyra, nichts dagegen, ewig zu leben. Und das sagte er als ein Siebziger! Darum ist auch der „Meister von Palmyra“ seine beste Schöpfung ge-

worden, weil der Durst und die Lust, ewig zu leben, zu lieben, zu schaffen, Sinn und Seele dieser Dichtung ist.

Im abgelaufenen Winter schickte er mir sein jüngstes Werk: „Siegfried, der Cherusker.“ Er sehnte sich danach, es aufgeführt zu sehen, als ob er fühle, das sei sein letztes Lied, und es tat mir sehr wehe, daß Umstände mich zwangen, die Premiere auf den Herbst zu vertagen. Die inbrünstige Liebe zum deutschen Volke, die ihn erst seit der Einigung Deutschlands einen ganz glücklichen Menschen sein ließ, lodert in diesem Drama zum letzten Male gen Himmel. Wenn wir es spielen, wird er nicht mehr dabei sein...

„Also will's der ewige Zeus, du mußt nun
Niedersteigen unter die blüh'nde Erde...“

Von Wilbrandt, dem Dichter, ein andermal, wenn der Schmerz um den Tod des Menschen, des Freundes, sich beruhigt hat. Wien, das Burgtheater wird Adolf Wilbrandt nicht vergessen.

Adolf Wilbrandt.

(1911.)

Wie oft, wenn ich in den letzten fünfzehn oder zwanzig Jahren eine neue Tragödie von Wilbrandt las, hab' ich im stillen bedauert, daß der Dichter, von höheren Zielen verlockt, so früh von dem anmutigen Pfad abbog, auf dem er war, als er seine ersten Lustspiele schrieb. Wenn er ihn später gelegentlich suchte, konnte er ihn nicht recht wiederfinden. Wie freudig und herzlich wurden anfangs der Siebzigerjahre des vorigen Jahrhunderts die Einakter „Jugendliebe" und „Unerreichbar", die dreiaktigen Lustspiele „Die Vermählten" und „Die Maler" von Publikum, Kritik und Theaterleuten begrüßt, als sich der neue Dichter mit ihnen im Burgtheater einführte! Und der Dichter selbst stimmte in Wesen und Erscheinung prächtig zu seinen Arbeiten. Er sah aus, wie man sich damals einen Poeten vorstellte. Auf einem kaum mittelgroßen, kraftvollen Körper saß ein geistvoller, fast schöner, aber doch männlich ausdrucksvoller Kopf mit dichter, dunkler, glatt zurückgestrichener Mähne, unter der sich die hohe, ungewöhnlich edel gewölbte Stirn zur fein geschwungenen, länglichen Nase hinabsenkte; darunter ein wohlgeformter, von einem weichen Schnurrbart überschatteter Mund,

ernsthaft, aber stets zum Lächeln bereit; das Kinn, wenigstens in späteren Jahren, umrahmt von einem kurzen, nach unten zugespitzten Vollbart, wie man ihn auf manchem Porträt Shakespeares sieht. Einen „Shakespeare von Dragant“ nannte Friedrich Uhl in boshafter Laune einst Wilbrandt. Das Belebende und Beseelende aber in diesem etwas blassen Gesichte waren die Augen. Deutsche Augen waren's eben nicht, dazu waren sie zu dunkel, zu feurig; eher Augen eines Südländers oder, wenn schon eines Deutschen, so doch eines Deutschen, der sein Leben lang „das Land der Griechen mit der Seele suchte“. Und wie konnte es aufleuchten in diesen Augen, freundschaftlich, gefühlvoll, gedankentief, humoristisch oder begeistert, wie der Moment es mit sich brachte; aber auch starr, ja stechend konnten die Blicke aus ihnen herausschießen, und wenn dazu im Zorn Blut und Lächeln ganz aus den Wangen wichen, dann empfand man, daß auch Leidenschaft in dem anscheinend weichen und liebenswürdigen Manne war. Er liebte und haßte treu, fürs ganze Leben. Wenn auch diese Augen aus einer anderen Welt und in eine andere Welt zu schauen schienen als die norddeutsche Wirklichkeit, in die ihr Besitzer hineingeboren war, so blieb Wilbrandt doch im Innersten echter Mecklenburger Schlag mit all seinen Vorzügen und Fehlern, mit seiner Gemütlichkeit und mit seinem Humor, aber auch mit seinem steifen Nacken und mit seinem harten Schädel. Nur seine Phantasie hatte Flügel, um ihn südwärts zu tragen, sein Charakter wurzelte fest in dem Heimatboden und Heimatart. Wenn er seinen Apelles die flatter-

hafte, goldlockige Phöbe, als sie ihn aus seinem Palmyra nach Rom locken will, rauh abweisen ließ mit den Worten: „Hier wurzl' ich, und die Mutter," so war das, wie so vieles im „Meister von Palmyra", ein Naturlaut aus der Brust des Dichters, dem der Süden, auch der deutsche und ganz besonders Wien, zwar zeitweilig Bedürfnis war, dem aber sein heimischer deutscher Norden notwendige Lebensbedingung blieb. Trotzdem ließ er sich vom Wiener Leben gern umspülen und anheimeln, und in jener Zeit seiner ersten Erfolge genoß er es mit vollen Zügen. Auch er gefiel den Wienern, als Mensch und als Dichter. Der Zauber seiner ersten Lustspiele ist noch heute nicht ganz verflogen, wenigstens nicht aus dem Gedächtnis älterer Burgtheaterbesucher. Zu sagen, Wilbrandt habe in diesen Stücken dem deutschen Lustspiele neue Bahnen eröffnet oder gewiesen, wäre Übertreibung. Aber es war doch etwas in ihnen, was vor Wilbrandt noch nicht da war, so noch nicht da war. Dieses „Etwas" zu definieren, ist nicht leicht. Es mochte wohl damit zusammenhängen, daß es Lustspiele eines Dichters, eines Lyrikers und seelisch feinen Novellisten waren, der das Element des Poetischen auch im Lustspiel nicht missen mochte. Das war etwas Neues. Dichter waren unter den Verfassern deutscher Lustspiele bisher doch nur Lessing (obwohl dieser sich nicht als Dichter gelten lassen wollte) und einigermaßen Gustav Freytag gewesen. Kotzebue, Benedix und eigentlich auch Bauernfeld waren nur Theaterschriftsteller mit mehr oder minder Talent, Geist und Bildung, aber keine Dichter. Wilbrandt aber legte, beispielsweise in den „Malern", den heiteren

und lustigen Szenen als Thema die Entpuppung eines kleinen „sächlichen“ Malweibchens zu reizvoller Weiblichkeit zu Grunde und verlieh dadurch, so konventionell die Schilderung der Atelierleute und ihres Treibens auch ausgefallen sein mag, dem Lustspiel einen seelischen Zauber, den man bisher nur in Novellen gefunden hatte. Lustigkeit, durch einige hineingestreute poetische Blüten veredelt und aromatisch gemacht, das war es, was dem Publikum an den Sachen des jungen Wilbrandt angenehm war. Das wäre auch ein Anfang gewesen zu weiterer, reicherer Entwicklung, und es lag niemandem besser als Wilbrandt mit seiner Liebenswürdigkeit und seinem Humor. Vielleicht hätte Wilbrandt mit zunehmender Reife auch später einen Ausweg gefunden aus der theatralischen Phantasiewelt, in der seine ersten Stücke noch spielen, in die bunte Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens, und dann hätte er der deutschen Bühne eine Anzahl dauerhafter und eigenartiger Lustspiele hinterlassen können.

Es kam anders, kam, wie es nach Wilbrandts Naturanlage und den Bildungseinflüssen, die auf diese gewirkt hatten, kommen mußte. Statt den feinen Goldfaden fortzuspinnen, der in seine jugendlichen Hände gelegt war, wagte er sich bald, im Vertrauen auf seine früh errungene, knappe und straffe, mit Virtuosität beherrschte, wenn nicht dramatische, so doch theatralisch-technische Gestaltungskraft, an dramatische Probleme von Shakespearescher Wuchtigkeit und Tiefe. Er schuf einen „Gajus Gracchus“, „Arria und Messalina“, einen „Nero“. Wirksame Theaterstücke ohne Zweifel, die, so

geringschätzig auch die moderne Kritik von ihnen sprechen mag, vielleicht sogar noch heute mit genialen und kongenialen Darstellern in den Hauptrollen das Publikum mitreißen könnten; aber als Tragödien, das heißt als dramatische Kunstwerke höchsten Ranges, beurteilt nach dem strengsten Maßstabe, da muß ich, so lieb mir Wilbrandt als Mensch und Dichter war, so reiche dichterische und sprachliche Schönheiten in ihnen verstreut sind, so schlagkräftig der Dialog, so kühn und geschickt oft die Komposition, so effektvoll manche Szene ist, da muß ich trotz alledem frei bekennen: das Letzte, das Höchste, das Eigentliche, wodurch sich eine wirksame dramatisierte Begebenheit oder Anekdote zur echten, an die dunkelsten Geheimnisse des Daseins rührenden Tragödie erhebt, das fehlt ihnen doch, fehlt ihnen allesamt, fehlt auch allem, was Wilbrandt später, bis ins hohe Alter geschaffen hat. Oft setzt ein Drama originell, verwegen ein. Man meint: diesmal kommt's. Aber auf einmal schnappt das Ganze falsch ab. Die geradlinig geführte Handlung nimmt einen schiefen Verlauf, den unsere Empfindung nicht mitmachen will, oder ein kleinliches oder erkünsteltes Motiv drängt sich plötzlich zwischen die starken und gesunden Beweggründe des dramatischen Geschehens. Kurz, zur wahren Tragik vertieft sich die Wirkung selten oder nie. Tragiker ist man, wie man Tenorist ist oder Bassist. Forcieren läßt sich das nicht, und schon der Versuch kann schaden. Es schien mir oft, als habe Wilbrandt durch den energisch durchgeführten Versuch, sein großes Talent in eine Lage zu schrauben, die ihm nicht natürlich war, dessen ge-

sunde Entwicklung gestört. „Nero“, glaube ich, mit seiner überhitzten Sinnlichkeit, mit der Exaltiertheit seiner Atmosphäre bezeichnet den Moment, da Wilbrandts Talent sich überschrie.

Wenn ich offenherzig betone, worin nach meinem persönlichen Urteil Adolf Wilbrandt unter den Großen und ganz Großen zurückbleibt, so will ich ihn damit nicht herabsetzen. Viel mehr wäre zu sagen über die Eigenschaften dieses Dichters und Dramatikers, durch die er gar viele, die heute in höherer Geltung stehen als er, mächtig überragt. Einen Epigonen nennen ihn geringschätzig die Modernen von heute, die meistens nicht ahnen, wie viel Epigonentum in ihnen selber steckt. Gerade das, gerade ein Epigone war Wilbrandt nicht. Zu den höchsten Gipfeln der dramatischen Kunst mögen ihn seine Wege nicht geführt haben, aber er ging eigene, selbstgefundene Wege. Er hat weder bewußt noch unbewußt einen Großen aus naher oder fernerer Vergangenheit nachgeahmt, alles, was er geschrieben hat, trägt nach Stil und Gehalt so sehr die Marke seiner Persönlichkeit (oft bis zur Manier ausgebildet), daß ich meine, ich müßte ein Fragment Wilbrandtschen dramatischen Dialogs, der mir, aus dem Zusammenhange gerissen, unter die Augen käme, auf den ersten Blick erkennen. Wie oft hab' ich mich in früherer Zeit angestrengt, um die Urbilder zu entdecken, denen Wilbrandt nachempfunden und nachgedichtet haben mag. So recht ist's mir niemals gelungen. Vielleicht verrät sich in der mageren und sehnigen Sprache sowie in der psychologischen Führung hin und wieder ein gewisser Einfluß Heinrich v. Kleists, in dessen Genius er, wie sein schönes,

von der literarischen Forschung überholtes, aber an seelischem Tiefblick unerreichtes Kleistbuch beweist, tief eingedrungen ist, auch zeigt sein dramatischer Jambus häufiger, als daß dies bloß Zufall sein könnte, den Bau und Rhythmus des Schlegelschen Shakespeareverses (von dem auch Otto Ludwigs Empfindung sich niemals befreit hat). Aber sonst zeige man mir den Klassiker, durch dessen Nachahmung, offene oder verhehlte, Wilbrandt sich zum „Epigonen“ gestempelt hätte! Oder soll sein Epigonentum darin liegen, daß seine Persönlichkeit vermöge seiner breiten und tiefen Bildung, seines vielfältigen Wissens, seiner menschlichen Kultur ganz durchtränkt und durchsüßt war von geistigen Elementen ältester und neuester Zeiten? „Bildungsdichter“ schalten ihn deshalb manche Moderne, die nicht zu wissen scheinen, daß die Ursprünglichkeit der Unbildung und der Halbbildung jenem, dem Bildung zweite Natur geworden ist, nicht viel zu sagen vermag, daß echtes Genie mit Notwendigkeit wie zum Fleiß auch zur Bildung zwingt und daß, was einem Schaffenden an voller, genialer Ursprünglichkeit fehlt, einzig und allein durch Bildung einigermaßen ersetzt werden kann. Ja, in diesem Sinne war Wilbrandt ein Epigone unserer deutschen Klassiker, daß er sein Leben lang danach rang, sich selbst zu möglichster geistiger Universalität zu gestalten und zu entfalten. Und diese seine Persönlichkeit hat Wilbrandt in keiner seiner dramatischen Schöpfungen größer und schöner abgespiegelt als im „Meister von Palmyra“. Vor fast fünfundzwanzig Jahren habe ich diese Dichtung zuerst gelesen, und noch heute, obwohl ich ihre Schwächen durch wieder-

holtes Studium und durch Inszenierung des Werkes genau kenne, steht sie meinem Gemüte so nahe, wie am ersten Tage. Vieles, was sonst gegen Wilbrandt sich sagen ließe, gilt vom „Meister“ nicht. Oft wollte es mich bedünken, als sei der „Meister von Palmyra“ von einem Dichter geschaffen, den die Natur in Adolf Wilbrandt eigentlich schaffen wollte. Und in diesen Tagen, da meine Gedanken bei dem geschiedenen Freunde weilen und sein edles Totenantlitz vor meiner Phantasie steht, umschweben mich Bilder und Szenen aus dieser Dichtung und klingen ihre Verse in mir. Seine eigene, grenzenlos enthusiastische Liebe zum Leben hat Wilbrandt seinem Apelles in die Seele gegossen und ließ ihn doch zuletzt zu der Erkenntnis durchdringen, daß auch die reichste und tiefste Persönlichkeit eine der Ewigkeit unfähige Form ist, die zerbrochen werden muß, um das Leben zu gewinnen, das in unendlich vielen Formen durch das Weltall flutet. So empfindet Apelles, der Glückliche, auch sein Sterben als letzte, höchste Wohltat. Ob solche Gedanken auch dem Dichter durch das hinüberschlummernde Haupt gegangen sind? Ob er auch den lebenslang gehaßten Tod innerlich begrüßte mit einem „Du bist's? Ich danke dir“! Wenn es so war, dann erklang ihm gewiß auch im Sterben, wie dem Apelles sein geliebtes Adonislied, sein Lied vom deutschen Lande, vom deutschen Volke, vom Deutschen Reich und vom großen Bismarck.

Theodor Gomperz.

(Zu seinem achtzigsten Geburtstage.)

(1912.)

Die Fülle von Anerkennung und Ehre, die Theodor Gomperz, namentlich in den letzten Jahrzehnten seines langen und fruchtbaren Lebens, zuteil geworden ist, reicht nicht hin, um weitere Kreise die volle Bedeutung dieses, in mehr als einer Hinsicht einzigen und unvergleichlichen Mannes empfinden zu lassen. Er hat in der monumentalen Schöpfung, in welcher er die Summe seiner ungeheuren, fast alle Gebiete der Geistes- und Erfahrungswissenschaft umspannenden Lebensarbeit zog, in den „Griechischen Denkern", der europäischen Bildung ein Besitztum gegeben, dessen Wert gar manche Wandlungen der wissenschaftlichen Betrachtungsweise unberührt überdauern dürfte. Wer zu ermessen vermag, was dazu gehörte, um dieses Werk schreiben zu können, den ergreift ein Gefühl des Schwindels. Das mannigfaltigste Wissen, die ausgebreitetste Gelehrsamkeit erscheint da nur als eine entfernte, wenn auch unerläßliche Vorbedingung der eigentlich schöpferischen Tat und Leistung. Der geschichtliche Stoff des griechischen Denkens mußte aber überdies bis in seine verborgensten Tiefen durchdacht, ergründet und nacherlebt werden, um die

plastische und Leben atmende Gestaltung zu ermöglichen, die Gomperz ihm gegeben hat. Dazu gehören die Kräfte einer mächtigen intuitiven, fast möchte man sagen, dichterischen Phantasie, die an und für sich selten, nur ganz ausnahmsweise mit den Fähigkeiten der kritischen Analyse nnd der abstrahierenden Spekulation zu einer harmonischen Persönlichkeit verschmolzen sein kann. Denn nicht eine Geschichte der philosophischen Gedanken der Griechen hat Gomperz geschrieben, sondern, ähnlich wie Raffael in der „Schule von Athen" mit dem Pinsel, mit der Feder eine gewaltige Mission des Olymps griechischer Denker vor- und hingestellt. In diesem Zug, durch den Gedanken hindurch, den Denker, den Menschen, zu erschauen und festzuhalten, offenbart sich Gomperz, wenn auch in den Grenzen weiser Mäßigung, als der Sohn dieses psychologischen Zeitalters, das beinahe die gesamte Kunst und wer weiß, ob nicht bald auch die halbe Geisteswissenschaft nur als Gebärde der hinter Werk und Gedanken verborgenen Individualitäten zu deuten und zu genießen vermag.

Wenn uns irgend etwas wider das Los der Vergänglichkeit, das dunkel über allem Leben schwebt, zu erbittern vermag, so ist es der Gedanke, daß der geistige Wunderbau, der sich hinter der Stirne eines mächtigen Geistes als Gipfel und Krone eines großen Lebens emporgetürmt hat, diesem allgemeinen Los nicht entronnen ist, daß er nicht unmittelbar wie die Gotteskraft eines Propheten vererbt werden kann. Indem ich das geistdurchdrungene Antlitz Gomperz' wie leibhaftig vor mir sehe, fühle ich mich tief von dieser tragischen Empfindung bewegt. Doch

sie löst sich alsbald in das sonnige Freudengefühl, daß wir diesen Mehrer österreichischen Ruhmes noch als einen geistig regen und schaffenden Mann in unserer Mitte haben und uns mit ihm freuen dürfen, daß es ihm vergönnt war, die herrliche Frucht seines Lebens mit ruhiger Hand zu brechen und darzureichen.

Johann Nestroy.

Zu Nestroys fünfzigstem Todestage.

(1912.)

Ich habe Nestroy noch persönlich gekannt und mehrmals mit ihm ziemlich lang gesprochen. Wovon? Das weiß ich leider nicht mehr, was schließlich auch kein Wunder ist, denn als Nestroy starb, war ich erst neun Jahre alt. Aber der höchst bestimmte und lebendige Eindruck seiner Persönlichkeit hat sich in mir erhalten, und ein solcher gewährt, wo es sich um Ergründung einer verwickelten Menschennatur handelt, Aufschlüsse, die sich durch späteres Buchstudium und Nachdenken nicht ersetzen lassen. Natürlich war ich damals einer so eigenartigen Erscheinung wie Nestroy nicht im entferntesten geistig gewachsen, aber ich sowohl als mein Bruder empfanden eine gelegentliche persönliche Begegnung mit Nestroy doch immer als ein sehr wichtiges Ereignis, und wenn später der Vater nach Hause kam, liefen wir ihm stets mit der lauten Freudenkunde entgegen: „Du, heute haben wir mit dem Nestroy gesprochen.“ Diese Gespräche fanden in Ischl im Färbergaßl (heute Tänzlgasse) statt, am Lattenzaun des Gartens, welcher das „Gartenstöckl“ des „Bodenbräu“ umgab, wo wir durch fünf Jahre (1861 bis 1865)

die Sommermonate verlebten. Nestroy war unser Nachbar. Kaum hundert Schritt entfernt, hatte er sich auf einer Anhöhe am Südabhange des Kalvarienberges ein schlankes Schweizerhäuschen erbaut, welches mit seinen weitläufigen Balkons und seinen freundlichen Fensterchen über einen wohlgepflegten, abschüssigen Garten hin eine weite Schau über das Trauntal bis zu den Vorbergen des Dachstein bot. Wir konnten aus unserem Hause die Fassade der Nestroyvilla übersehen, und es gewährte nicht nur uns Kindern, sondern zuweilen auch dem Vater nicht geringes Vergnügen, wenn wir beobachteten, wie Nestroy und seine letzte und treueste Freundin, „die Weiler,“ bei schlechtem Wetter ihre Promenade auf den langen, vom vorspringenden Hausdache beschirmten Balkon verlegten, der um drei Flanken des Hauses lief. Sie gingen immer in entgegengesetzter Richtung und begegneten einander immer an der nämlichen Stelle, ohne je ein Wort zu wechseln. Ich mußte dabei immer an ein Wetterhäuschen mit dem weiblichen und männlichen Figürchen denken. Auch schien es stets, als ob in dem Häuschen des großen Komikers nicht eben das heiterste Wetter herrsche, mochte draußen die Sonne scheinen oder der Ischler Schnürlregen niederplätschern.

Zweimal des Tages pflegte Nestroy durch das Färbergaßl zu gehen: wenn er sich nachmittags zu seiner Kartenpartie ins Kasino begab und wenn er von dort zurückkam. Auch vormittags schritt er zuweilen an unserem Hause vorbei. Meist in einem grauen oder braunen Überzieher mit langen Schößen und zwei großen Knöpfen in der Taillenhöhe, einen

weichen, abgetragenen Filzhut tief in den Nacken gedrückt, Stock oder Regenschirm mit der Linken schräg über den untern Rücken haltend. Wenn wir ihn grüßten, blieb er zuweilen stehen, lehnte seine lange Gestalt über unsern Zaun zu uns herein und plauderte mit uns. So steht Nestroy vor mir: ein rasiertes kluges Schauspielergesicht mit einer wohlausgebildeten Stirn, um den Mund alles umspielt und zerknittert von allerlei vieldeutigen Falten und Fältchen. In dieser untern Partie seines Gesichtes wurde sein geistiges Wesen, seine Skepsis, sein Sarkasmus, seine Ironie und sein Humor deutlich sichtbar. Aber seine Vollendung empfing der Ausdruck erst durch die prachtvollen Augen, die, funkelnd wie schwarze Giftbeeren, förmlich aus dem Gesichte herausstachen und sich in die Dinge einzubohren schienen, auf die sie sich hefteten. Das waren Augen! Als ich kürzlich in Görres' Mystik von Augen las, die Glas zerätzen und alles Lebende töten, da mußte ich an Nestroys Augen denken. Sein grausamer Hang zur Karikatur, sein Zynismus, sein vernichtender Hohn, kurz alles, was Nestroy von wehleidigen und zahmen Kritikern tadelnd vorgehalten wird (man lese nur Emil Kuh, ja sogar Heinrich Laube über Nestroy nach), das blickte und blitzte aus diesen Augen. Wer ihren Ausdruck in ein Wort zu fassen vermöchte, der hätte Nestroy, den man mit so viel schwitzendem Grübeln und so wenig Erfolg psychologisch zu konstruieren versucht hat, mit einem Blicke durchschaut. Aber was ein Auge verrät, was aus diesem Auge schaut, das läßt sich in günstiger Stunde höchstens ahnend fühlen, nicht mit Menschenworten sagen.

Diese Verbindung von Selbstverständlichkeit und Unergründlichkeit teilt Nestroy mit manchem bedeutenden Österreicher. Von Zeit zu Zeit entwächst unserem heimatlichen Boden, gleichviel auf welchem Gebiete des Wirkens und Schaffens, ein Mensch, bei dem die Natur es eigens darauf abgesehen zu haben scheint, einen Menschen hervorzubringen, der als Quintessenz aller geistigen Substanzen, die im Österreichertum, treffender im Wienertum, stecken, gelten kann. Wovon uns sonst vereinzelt nur ein Anflug begegnet, das ist in solchen Individuen vollentwickelt vorhanden und zum seelischen Organismus verschmolzen: Gutes und Böses, Geniales und Albernes; Eigenschaften und Instinkte, die einander logisch widersprechen und das Geschöpf, in dem sie stecken, mit explosiver Vernichtungsgefahr zu bedrohen scheinen, pulsieren einträchtig im nämlichen Herzschlage, kräftigen und steigern sich wechselseitig. Erhöhte Vitalität und Tatkraft ist nicht selten das Resultat dieser zahllosen inneren Dissonanzen. Der Doktor Lueger war einer von diesen Urwienern, die ich „undefinierbare Menschen“ nennen möchte. Auch Grillparzer in seiner Art war so ein Undefinierbarer. Ganz gewiß aber Johann Nestroy.

Ja, auch Nestroy, den ein namhafter Kritiker beschuldigt hat, er habe durch seine giftig-parodistische Richtung und seine realistische Negation den Wienern ihre Ideale zerstört, die in Raimunds Zaubermärchen ihre gemütvolle, tiefpoetische Form gefunden hatten, Nestroy, angeblich der grausame Richter alles Wienerischen, der Erzfeind alles Sentimentalen, Erkünstelten und Süßlichen in

Wiener Art und Kunst, auch er ist bis in Mark und Kern Urwiener gewesen, und all die zerstörenden Kräfte seines Geistes, die er gegen das Wienerisch-Gemütliche losließ, waren auch nur Äußerungen gewisser Instinkte, die genau so im Wiener Wesen ihre Wurzel haben wie eben jene sogenannte Gemütlichkeit. Der Wiener, dem Temperamente nach häufig sanguinisch, gefühlvoll, sentimental, leicht begeistert, geneigt, Dinge und Menschen eine Zeitlang im rosigen Lichte seiner Begeisterung zu sehen, hat gleichwohl ein starkes, kritisches Gelüste und einen heftigen, pessimistischen und parodistischen Kitzel in sich, ja, er vermag es, sich über eine Sache oder über eine Person zugleich zu enthusiasmieren und lustig zu machen, und anscheinend beides gleich gutgläubig. Vielleicht steigert zuweilen die heimliche innerliche Parodie den äußerlichen Enthusiasmus bis zum höchsten Hitzegrade. Man kann diese Tatsache daran erkennen, daß jede Feier in Wien leicht den Charakter einer „Hetz" annimmt, bei der der Gefeierte zweifeln mag, ob man ihn verherrliche oder auslache. Alles Feierliche, Hehre und Heroische weckt im Wiener leicht Skrupel, ob es auch echt ist, und das Gelüste, mittels des Brennglases schärfsten Verstandes den Trug, der hinter der prächtigen Fassade steckt, aufzudecken. In Nestroy war dieser im ganzen Wiener Volke verbreitete Hang zum dämonischen Reize konzentriert, und unwillkürlich war sein dramatisches Schaffen von der Tendenz beherrscht, dem rosafarbigen Idealismus und Optimismus des volkstümlichen Feendramas, dessen Klassiker Raimund war, seinen pessimistischen Rea-

30*

lismus als zersetzendes Ferment einzuimpfen. Raimunds, bei aller Schwermut freundlich und traulich anmutende Märchenwelt durch auf sie zielende Parodie zu vernichten, wie er die Hebbelsche Holofernesswelt vernichtet hat, kam ihm sicherlich niemals in den Sinn, aber Nestroys Possen waren an und für sich eine schärfere Negierung der Raimundschen Weise, als irgend eine direkt auf Raimund gemünzte Satire hätte sein können. Sie war es darum nicht weniger, weil Nestroy in seinen Anfängen nicht ohne Berechtigung ein Nachahmer und Fortbildner Raimunds hätte genannt werden dürfen, der, freilich ohne dies zu bezwecken, seine rationalistischen Teufelseier in die Ritzen der naiven Raimundschen Kunst legte, durch welche diese von innen heraus parodiert und dem Wiener Publikum verleidet wurde. Wäre Raimund nicht, abgesehen von seiner veralteten Feenromantik, ein echter (und daher im tiefsten Wesen realistischer) Dichter gewesen, so wäre Raimund an Nestroy ebenso völlig zu Grunde gegangen wie Raimunds schwächliche Vorläufer an diesem.

Ganz er selbst ist Nestroy erst geworden, als er die traditionelle Feenmaschinerie völlig aus dem Volksstück entfernte. Nestroy hat das Volksstück realistisch und modern gemacht, das war, knapp gefaßt, der Kern seines Lebenswerkes. In diesem Sinn ist er als der geniale Vorläufer zu betrachten, der Anzengruber den Weg gebahnt hat, obgleich das Element echter Poesie, welches die Satire Anzengrubers adelt, ihm beinahe gänzlich abging. Die ans Herz greifenden, eigentlich poetischen Mo-

mente, die uns hie und da in seinen Stücken überraschen, verdanken ihre Entstehung offenbar mehr einem freundlichen Zufall als künstlerischer Absicht. Das Gefühl für das Poetische, das Nestroy trotz alledem besaß, äußerte sich bei ihm mehr negativ als schöpferisch durch den leidenschaftlichen Widerwillen, den ihm alle künstlichen Surrogate echter Poesie einflößten, und durch seine Vorliebe für die Wahrheit, mochte diese auch nüchtern und den an fade Süßlichkeit gewöhnten Wienern mißfällig sein. Die scharf sarkastische und grausam pessimistische Ader in Nestroy haben viele Kritiker nicht als ursprünglichen Ausdruck seines urwienerischen Wesens gelten lassen wollen, Kritiker, die eben nicht wissen, daß dem anscheinend so fröhlichen und höflichen Wienertume starke Dosen Sarkasmus und Pessimismus von Natur beigemischt sind. Sie suchten daher die scharfen Züge in Nestroys Wesen und Werken dadurch zu erklären, daß er in seinen ingrimmigen Witzen und Spöttereien den Unwillen zu entladen suchte, mit dem ihn der geistige und politische Druck des Vormärzes erfüllte, unter dem auch er stöhnte und knirschte. Die Autoritäten, die er mit seinem Hohn überschüttete, wären also nur die unbedenklichen Deckadressen für jene Mächte und Einrichtungen gewesen, die er ohne schwerste Gefahr direkt nicht angreifen durfte. Daß diese, nach literarischem Schulstaube riechende Theorie unwahr ist, bedarf kaum des Beweises. Um derartige abgeschmackte Allegorien in seine Possen hineinzugeheimnissen, dazu wäre Nestroy vor allem seine Zeit zu kostbar gewesen. „Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht," sagt in Nestroys Parodie des

Holteischen Rührstückes der Dichter: „G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut', und mir soll die G'schicht' a Geld tragen, daß ich auch lach'. Das ist der ganze Zweck. Gspassige Sachen schreiben und dabei nach dem Lorbeer trachten wollen, das ist grad so, als wenn einer einen Zwetschkenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus." So faßte Nestroy seine dichterische Tätigkeit auf, nicht schwer literarisch. Kein Wunder, daß Kritiker wie Kuh und viele andere, die vor Bildung gar nicht begreifen konnten, was Nestroy eigentlich war und, ebenfalls vor Bildung, das Lachen verlernt hatten, in den allergelehrtesten und gewähltesten Worten den größten Unsinn über Nestroy schrieben. Theorien, wie die soeben erwähnte, entspringen aus solchen Mißbegriffen. Das treffendste Wort über Nestroy hat der geniale Wiener Psychiater Theodor Meynert gesagt. Einen „Fetzen Shakespeares" nannte er ihn.

Es ist möglich, daß Nestroy, der zuweilen Interesse und Verständnis für politische Dinge verriet, zu höherer Kunst, zu wahrhaft aristophanischer Satire sich hätte aufschwingen können, wenn nicht die Zensur ihm und den besten seiner Zeitgenossen den Mund geknebelt hätte, so daß das ganz weite Gebiet der Politik für ihn verbotenes Land war. Welche Fülle dramatischer politischer Satire hätte er geschaffen, wenn er die letzten fünfundzwanzig Jahre Wiener Geschichte erlebt hätte. Wahrlich, gar manche markante Gestalt aus beiden Lagern, die schon an und für sich wirkt, als ob Nestroy sie in glücklichster Stunde erfunden hätte, ist um ihre

Unsterblichkeit gekommen, weil Nestroy damals längst tot war.

Und nun gar das Gebiet, das ihn zunächst berührte: dramatische Literatur, modernste Musik und modernste Inszenierung und Schauspielerei! Es ist ein unersetzlicher Verlust, daß Nestroy in der Vollkraft seiner gigantischen Satire nicht wenigstens Ibsen erlebt hat. Mit diesem Wunsche soll Ibsen nicht herabgesetzt, sondern nur der Trauer um einen hohen Geistesgenuß Ausdruck gegeben werden. Wahr ist's, was er nicht versteht, darüber lacht der Wiener gern, auch wenn andere es für eine sehr erhabene Sache halten. Aber nicht alles, worüber der Wiener lacht, versteht er nicht, und das den alten Wienern so oft, nur von Grillparzer nicht, vorgeworfene Lachen der Einfalt und Unbildung ist gar oft ein Lachen der gesunden, unverheuchelten Natur, und Nestroys Lachen war aus dem Innersten des Wienertums hervorgeholt.

Gar manches an Nestroy ist ohne Zweifel heute veraltet, aber eine ganze Reihe seiner besten und reifsten Sachen hat ihre lebendige Theaterkraft behalten. Kürzlich hat mich ein sehr kluger und sehr gebildeter Herr im Vertrauen gefragt, ob ich nicht daran denke, Nestroy eine Heimstätte im Burgtheater zu gewähren. Was ich diesem Frager geantwortet habe, verschweige ich lieber, und noch lieber die Gründe, mit welchen ich meine Antwort unterstützte.

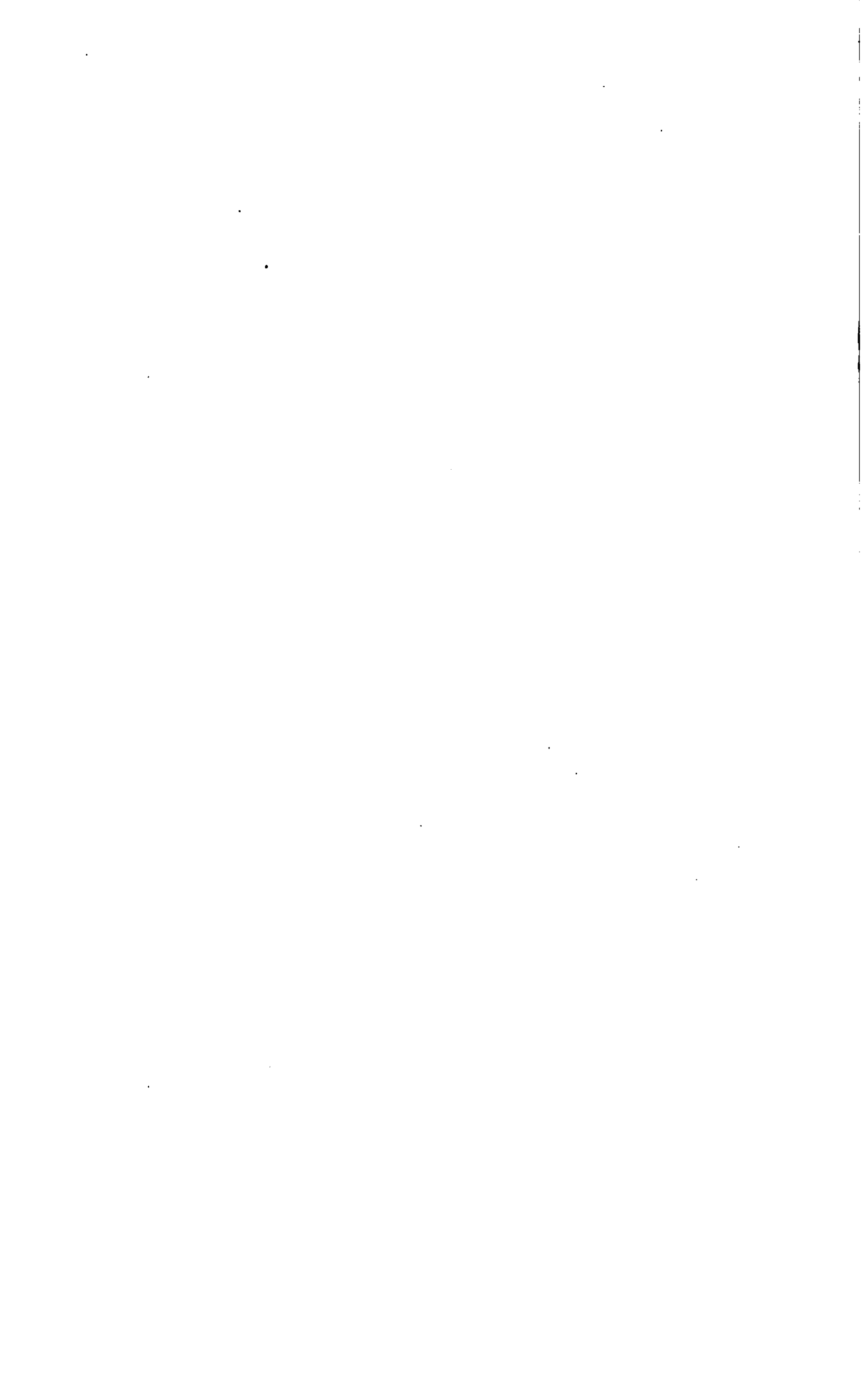
Nachwort der Herausgeber.

Aus einer Fülle von Reden und Aufsätzen Alfred Freiherrn v. Bergers haben wir eine Reihe bisher in Buchform nicht gesammelter, aus den Jahren 1889 bis an sein Lebensende 1912 stammender Essays und Vorträge herausgehoben und bei deren Anordnung die Zeitfolge ihrer ersten Veröffentlichung beibehalten; nur bei den dem „Recht auf Stille", den Heine und Tolstoi geltenden Studien wurden aus verschiedenen Jahren herrührende, demselben Thema gewidmete Artikel nebeneinandergestellt.

Dankbar haben wir auch diesmal, wie für die früheren Bände, der gütigen Mithilfe der Gemahlin Alfred Freiherrn v. Bergers, Frau Baronin Stella Berger-Hohenfels, des Beistandes seiner Nichte Gisela Freiin v. Berger und der tätigen Förderung durch Fräulein Marie Luggin, endlich für Beiträge zu den „Gedichten" Ihrer Exzellenz Frau Baronin Mathilde von Schoenaich zu gedenken.

Wien, Ende Juli 1913.

Anton Bettelheim. Karl Glossy.



Inhalt.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

LD 21-100m-12,'43 (8796s)